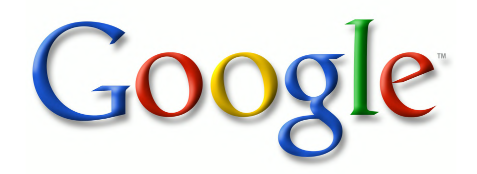
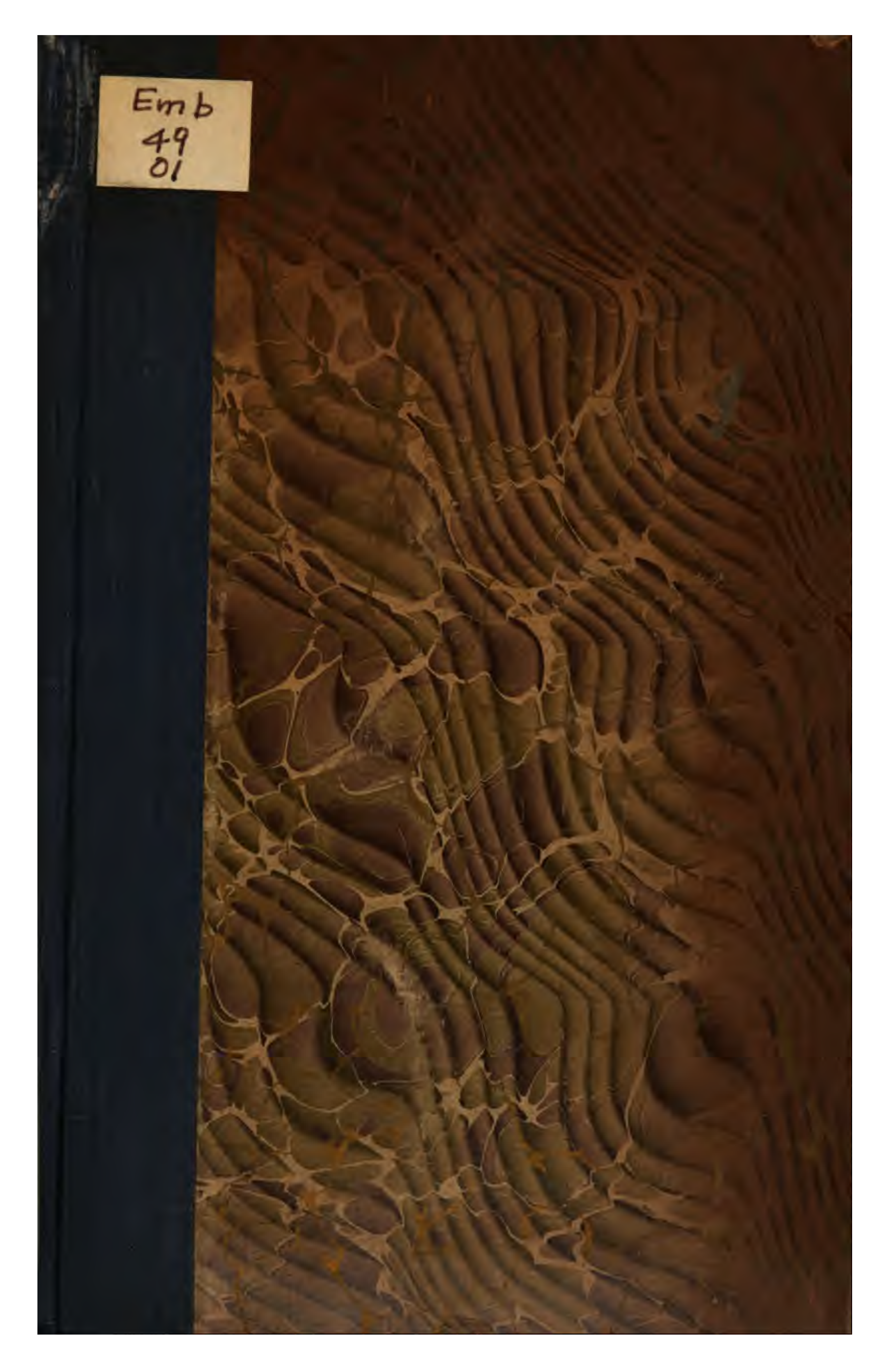
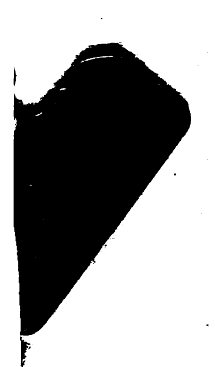
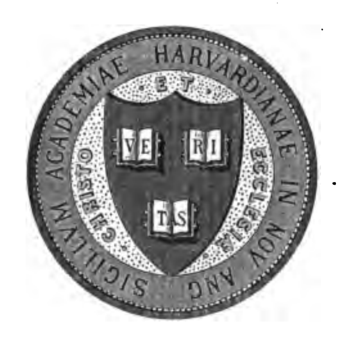



Emb
49
01




SIGILLVM ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS



Der

Zimmern'sche Totentanz

und seine

Copien.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen Philosophischen Fakultät

der

Universität Giessen

vorgelegt von

Ernst Heiss.



Heidelberg 1901.

Buchdruckerei Moriell (Inh.: H. Moriell).

Meiner Mutter

Das Material zu der vorliegenden Untersuchung wurde mir in bereitwilligster Weise von dem F. F. Archiv und der F. F. Bibliothek zu Donaueschingen zur Verfügung gestellt, die auch, gleich dem gräflich Königsegg'schen Domanialamt zu Aulendorf und dem K. Kupferstichkabinet zu Berlin die Erlaubnis zur Publikation einiger Bilder erteilten. Es ist mir eine angenehme Pflicht, für diese Förderung meiner Studien auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

In Jakob Grimms bekanntem Märchen erscheint der Tod als Mann, während die Todesgottheit Hel weiblich ist. Es mag sein, dass schon in altheidnischer Zeit beide Vorstellungen neben einander bestanden; jedenfalls erscheint der männliche Tod schon in deutschen Werken des frühen Mittelalters, die diese Auffassung schwerlich mit dem neuen Glauben aus antikem Gedankenkreis übernommen haben.

Wenn in einem aus dem Kloster Niedermünster[1]) bei Regensburg in die münchener Bibliothek gelangten Evangeliar des XI. Jahrhunderts neben dem Gekreuzigten rechts „vita“ als Frau, links „mors“ als bleicher zusammensinkender Mann mit gebrochener Lanze und halb verhülltem Gesicht erscheint — eine Komposition, deren Typus noch bei Nikolaus Manuel im Berner Totentanz [2]) 1514—22 wiederkehrt — so mag man das aus antiker Tradition erklären; dagegen scheint sich original nordische Auffassung zu verraten in der Todesgestalt, die ein Wormser Missale des XI. Jahrhunderts aufweist [3]), einem ärmlich gekleideten Mann, den Christus an einer Kette führt

---

[1]) Förster, Denkmale deutscher Kunst I S. 30.

[2]) Baechtold, Niklaus Manuel, Frauenfeld 1878.
Grüneisen, Niclaus Manuel, Stuttgart u. Tübingen 1837.

[3]) Paris, Bibliothek des Arsenals. Didron, Iconographie chrétienne. S. 305.

und mit dem Krummstab bedroht, und sicher heimischen Ursprungs ist der als beschildeter Krieger dargestellte Tod am Eingang der 1082 von Hirsau aus gegründeten Kirche in Reichenbach. Jedenfalls sehen wir hier nirgends etwas von dem später typisch werdenden Gerippe.

Erst seit dem XII. Jahrhundert ist diese „viel grusenlich Gestalt" zu finden. So z. B. auf einem Kragstein des Konstanzer Münsters, der jetzt im Rosgartenmuseum aufbewahrt wird, später im Wappen des Stifts von Säkkingen, welches den heiligen Fridolin mit dem Gerippe des Ursus von Glarus darstellt; ferner auf einem Grabsteine, der jetzt im Rathausvorplatz zu Villingen eingemauert ist und dessen Todenschädel eine Schellenkappe trägt.

Noch wesentlich jünger als die Personifizierung des Todes in der Gestalt eines Skelettes ist die Idee des Totentanzes.[1])

---

[1]) Hilscher, Beschreibung d. Dresdener Totentanzes. Leipzig und Dresden 1705.

Merian, Todten-Tantz, wie derselbe in der löblichen und weltberühmten Stadt Basel zu sehen ist. Frankfurt 1725.

Naumann, Serapeum II ff.

Massmann, D. Basler Totentanz, Stuttgart 1847.

Wackernagel, d. Totentanz in Haupt's Zeitschrift für deutsches Altertum Bd. IX. 1853.

W. Furtwängler, Die Idee des Todes. Freiburg i. B. 1855.

Lübke, d. Totentanz i. d. Marienkirche zu Berlin 1861.

Schnaase, Zur Geschichte der Totentänze. Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung u. Erhaltung d. Baudenkmale. Wien 1861.

Danz, Todten-Tantz, wie derselbe i. d. weitberühmten Stadt Basel als ein Spiegel menschlicher Beschaffenheit ganz künstlich mit lebendigen Farben gemahlet nicht ohne nützliche Verwunderung zu sehen ist. Leipzig, Danz 1870.

Burckhardt, Abbruch des Todtentanzes in Basel, Basler Jahrbuch 1883.

Die Darstellung dieser Allegorie hatte im Mittelalter eine tief ethische und religiöse Grundlage. Daher finden wir sie in sämtlichen Künsten vertreten, zuerst in der Poesie, in alt-französischen Lehrgedichten. Die scenische Aufführung derselben mit der phantastischen Zugabe des tanzenden Todes war dann für alle weiteren Darstellungen massgebend.

Die ältesten Totentanzschauspiele reichen bis in das 13. Jahrhundert zurück. Diese dramatischen Aufführungen verfolgten den Zweck, läuternd und belehrend auf das Volk zu wirken. Gewiss kam man angesichts solcher Bühnenaufführungen, die nur kurze Zeit dauern konnten, auf den Gedanken, dem schaulustigen Volke diese Scenen in Wandbildern dauernd zu erhalten. Die Totentanzgemälde erfüllten also den gleichen Zweck, wie die Totentanzaufführungen. Wie der Künstler diese malerische Gestaltung vornahm, wird uns am klarsten durch Beschreibung eines solchen.

Das älteste aus dem Jahre 1343 stammende Totentanzgemälde weist uns in die Auvergne in das Kloster la Chaise-Dieu.[1]) Dieser Tanz — zusammen 30 Paare — bestand aus verschiedenen Gruppen, von denen die eine vom Papste bis zum Bischof auf der ersten, vom Lehrer bis zum Bürger auf der zweiten, vom Jüngling bis zum Eremiten auf der

---

Lübke, Totentanz i. Badenweiler i. Breisg.-Verein Schauinsland 1885.

Seelmann, d. Totentänze d. Mittelalters, Jahrbuch d. Vereins für niederdeutsche Sprachforschung 1891.

Goette, Holbeins Totentanz, Strassburg 1897.

Schreiber, Totentänze, Zeitschrift für Bücherfreunde 1898/99.

C. Grüneisen, Beiträge zur Geschichte und Beurteilung d. Totentänze in Schorns Kunstblatt 1830.

[1]) Jubinal, Explication de la Danse des morts de la Chaise-Dieu 1841.

dritten Wand dargestellt war. Zu Anfang und zu Ende war der Prediger. Diese grösseren Gruppen bildeten jeweils eine fortlaufende, eng geschlossene Kette, in welcher der nicht als Gerippe, sondern als mumienhafter Leichnam gebildete Tod zwischen je zwei Sterblichen schritt.

In den Totentänzen von Kermaria [1]) und des Innocents zu Paris [2]) — sämtlich Werken des XV. Jahrhunderts — wie auch in den davon abhängigen Totentänzen von Lübeck [3]) und Berlin,[4]) ist gleichfalls eine fortlaufende Kette, jedoch durch gegenseitiges Anfassen der Personen entstanden. Der Tod ist dabei in wechselnder Gestalt wiederholt, jeweils in Unterhaltung mit seinem Tanzgefährten begriffen. Die Vervielfältigung der Gestalt des Todes erklärt sich einfach daraus, dass die Malerei im Gegensatz zur Poesie nur das räumlich nebeneinander Liegende darstellen kann. Doch ist nicht allein die bildende, sondern auch die redende Kunst an diesen Darstellungen — la Chaise-Dieu ausgenommen —, nämlich in Form einer epigraphischen Dichtung beteiligt.

Die stereotyp gewordene, allgemein verständliche Bezeichnung solcher Darstellungen als „Totentänze“ ist also nicht ganz richtig; es ist vielmehr, wie wir gesehen haben, ein Kettenreigen, eine Art Prozession mit dem besonderen Zwecke, die abstrakte

---

[1]) Soleil, Les Heures gothiques et la littérature pieuse en XVe et XVIe siècle 1882.

[2]) Dufour. La danse macabre peinte en 1425 au cimetière des Innocents, fac-simile de l'édition de 1484. Paris 1875.

[3]) Mantels, Der Totentanz in der Marienkirche zu Lübeck 1866.

[4]) Lübke, Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin 1861.

[4]) Prüfer, Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin. (Vermischte Schriften im Anschlusse an die Berliner Chronik und das Urkundenbuch, herausgegeben vom Verein für die Geschichte Berlins 1888.)

Idee des Todes, der den Menschen stets begleitet, stets unterwegs ist und nach Horaz «vocatus atque non vocates audit», samt seinen Tanzgefährten bildlich zum Ausdruck zu bringen. Nicht ohne Absicht wählten die Künstler dabei den Höhepunkt dieser Prozession, den »Tanz«; schrieb man doch diesem im Mittelalter Uebel und Tod abwendende Wirkung zu. Beweis dafür sind der Veitstanz und die Echternacher Springprozession, auch jene Wertheimer Bürger, die 1348 mit Weib und Kind zur Abwehr des schwarzen Todes um eine uralte Göttertanne einen Rundtanz aufführten. Ja, bis in unsere Zeit hat sich die Erinnerung an derartige Abwehr von Epidemien im Münchener Schefflertanz und Metzgersprung erhalten.

Sahen wir bei den französischen Totentänzen und ihren Nachbildungen so recht die Nachahmung des alten Schauspieles, so tritt bei den oberdeutschen eine wesentliche Umgestaltung und in gewissem Sinne eine Weiterbildung ein. Die beiden bedeutendsten, der Totentanz von Klingenthal in Klein-Basel — 1400—37 —[1]) und der von ihm beeinflusste Grossbasler aus dem Jahre 1439[2]) legen davon Zeugnis ab. Sie gehen zwar auch auf das altfranzösische Schauspiel zurück, unterscheiden sich aber von den französischen Bildern dadurch, dass die Kette gesprengt und eine streng paarweise Anordnung durchgeführt wird, die auf dem deutschen Schauspieltext beruht. Dabei werden aus der stetig sich wiederholenden Todesgestalt der französischen Gemälde Tote, die ihre Tanzgefährten einem bestimmten Ziel, dem Beinhaus zuführen: Verstorbene geben den Sterben-

---

[1]) Götte S. 85 ff.

[2]) Burckhardt S. 43 ff. Wackernagel S. 346.

den das Geleite. Das Entstehen dieser neuen Auffassung erklärt sich daraus, dass zur Zeit der Pest der Tod in den verschiedensten Gestalten und Formen auftrat und daher im Volksbewusstsein die Begriffe von Ursache und Wirkung verloren gingen. Infolge der paarweisen Anordnung hatte der Tod und sein Opfer je eine Hand frei; da nachgewiesenermassen in dem alten Schauspiel der Abmarsch unter Musikbegleitung stattfand [1]), so war nichts natürlicher, als dass der Künstler nun beiden Personen einen der vorgeschriebenen Scene entsprechenden Gegenstand, also meist ein Musikinstrument in die Hand gab. So wurde der Tod aus einem Geleitsmann ein Spielmann in ähnlichem Sinne, wie ihn die alte Volkspoesie im Rattenfänger von Hameln schildert, und führte von selbst zu einer mehr individualisierenden Behandlung, zur Andeutung von Standes- und Rangunterschieden, endlich zu lebhafterer Gebärdensprache. Dieser in neuem Sinne aufgefasste »Tod«, der in Klingenthal ähnlich wie in altfranzösischen Totentänzen noch als dürrer Cumpan gebildet ist, kommt seit Anfang des XVI. Jahrhunderts (z. B. im Grossbasler Totentanz) als richtiges Skelett vor. Die noch immer mit Text versehenen Darstellungen waren meist von packender Wirkung; daher ist nichts natürlicher, als dass das Volk, welches grossen Gefallen an diesen Schaustücken fand, dem Text wenig Beachtung mehr schenkte und mit der Zeit den dogmatisch-religiösen Zweck vergass. Auch musste der demokratische Gedanke vom Gleichmacher Tod, der alle Menschen vom Höchstgestellten bis zum Niedersten dem Beinhaus zuführt, dem Volke zusagen.

Die Begeisterung, mit welcher das empfängliche Gemüt diese phantastische Kunstschöpfung be-

---

[1]) Wackernagel S. 333.

trachtete, erweckte den Nachahmungstrieb, der eine Unterstützung in der Handschriftenmalerei, später auch in der Buchdruckerkunst und im Holzschnitt fand. Die Blockbücher, von denen das älteste mit Abbildungen versehene das bekannte Heidelberger ist[1]), legen gleich der in Frankreich 1484 zum ersten Male reproduzierten danse macabre[2]) davon Zeugnis ab. Aber schon in diesen ältesten Büchern bekunden sich volkstümlich deutsche und klerikal französische Gegensätze in ähnlicher Weise, wie in dem Klingenthaler Totentanz und dem von la Chaise-Dieu bezw. des Innocents, und im weiteren Verlauf der Entwickelung werden die Gegensätze immer schroffer. Die alte danse macabre wird mit dem Frauenreigen, welcher in der zweiten Auflage 1486 gefolgt war — eine ungeschickte Wiederholung des Männerreigens — 1490 in die livres d'heures aufgenommen, in welchen 1509 die ersten Skelettbilder vorkommen. Diese livres d'heures wurden in kürzeren und längeren Zwischenräumen bis 1537 verlegt; von da ab fehlen in Frankreich bedeutendere Kunstschöpfungen dieser Art.

Anders in Deutschland. Hier war es der städtisch bürgerlichen Kultur vorbehalten, die ehemals kirchlich moralisierende Idee volkstümlich auszugestalten. Als weiteres echt bürgerliches Element kam in Deutschland die derbe Schalkhaftigkeit hinzu, die in humoristischer Weise das Werben des Todes mit dem Widerstreben seines Opfers in Gegensatz brachte. Dürer, Burgkmayr, Holbein und Baldung Grien bezeichnen hier den Höhepunkt. Während Dürer in »Ritter, Tod und Teufel« das Lauern

---

[1]) W. L. Schreiber, der Todentanz. Blockbuch von etwa 1465. Leipzig 1900.

[2]) Dufour, la danse macabre. Le Rouse de Lincy et Tisserand, Paris et ses historiens 1867 u. 1875.

des Todes darstellt, schildert Baldung Grien (Tod eine Frau küssend) und Burgkmayr (der Tod als Würger) den grausigen Ueberfall selbst. Noch einen Schritt weiter geht Hans Holbein in seinem Grossen Totentanz, indem er darstellt, wie der Tod seine vergeblich widerstrebenden Opfer wegführt; ausserdem verfolgt er dabei die Idee, die Schwäche der Menschen, vornehmlich die Verderbtheit des Clerus zu persiflieren, wodurch seine Darstellungen auch wirklich Anstoss bei der Kirche — iste liber est prohibitus — erregten.

So sehen wir den auf französischem Boden entsprungenen Strom dieser Kunstschöpfung schon in der Nähe der Quelle sich teilen: der eine Arm bleibt in Frankreich, der andere nimmt seinen Lauf nach Deutschland. Während jedoch der ursprünglich lebensvollere französische nur allzubald im Sande versickert, da er von der Mutter Kirche keine Nahrung mehr erhält, schwillt der andere unterstützt von der deutsch bürgerlichen Volkstümlichkeit um so stattlicher an; ja noch im 19. Jahrhundert wirkt er befruchtend auf die Kunst und vermag ein Werk von der künstlerischen Bedeutung des Rethel'schen Totentanzes hervorzuzaubern.

Im Gegensatz zu solchen Leistungen starker Künstlerpersönlichkeiten blieben andere Werke der dogmatischen Anschauung der Kirche treu. Es sind dies Gebetbücher aus dem XVI. Jahrhundert, in welchen statt der ansprechenden, volkstümlich gewordenen Idee vom Gleichmacher Tod, vielmehr dessen Devise: »media vita in morte sumus« als Mahnung zum rechtschaffenen Lebenswandel in den Vordergrund tritt.

Bilder solchen Inhalts, sogenannte »imagines mortis«, die gewissermassen die Stelle des Todes-

boten vertreten sollten, wurden in den Gebetbüchern öfters dem eigentlichen Totentanz vorangesetzt.[1]) Spielte doch der Todesbote nicht nur im Mittelalter, sondern schon in der germanischen Heldensage eine grosse Rolle, und reicht dessen Vorhandensein ja noch in unsere Tage. Ich erinnere nur an Vorstellungen, wie die von der altgermanischen Todesgöttin Freya, Hulda oder Berchta, deren gespenstisches Erscheinen in der Weissen Frau in Burg und Schlössern fortlebt; an den Eber, dessen Kopf das Todeswappen schmückte, an die Maus, Katze, Schwan und Todesvogel, dessen Ruf: »kiwitt, kiwitt, komm mit, komm mit,« auch heute noch als unheilverkündend gilt, an den Holzkäfer »Dengelmann« so genannt, weil er dem Tode die Sense dengelt und weil man in seinem Pochen das Anklopfen des Todes hören will.

Auch in den Gebetbüchern finden wir öfters derartige, aus den alten Sagen noch erhaltene Symbole verwendet. Diese meist ausserordentlich schön und üppig ausgestatteten, ausser mit gemalten Bildern auch mit Initialen und Arabesken geschmückten Andachtsbücher legen von dem Können und Schaffensgeiste deutscher Künstler im Mittelalter rühmliches Zeugnis ab.

Eine der eigentümlichsten späteren Schöpfungen dieser Art ist der Zimmern'sche Totentanz, dessen Originalcodex (A) sich in der gräflich Königsegg'schen Bibliothek zu Aulendorf als Nr. 7 befindet.

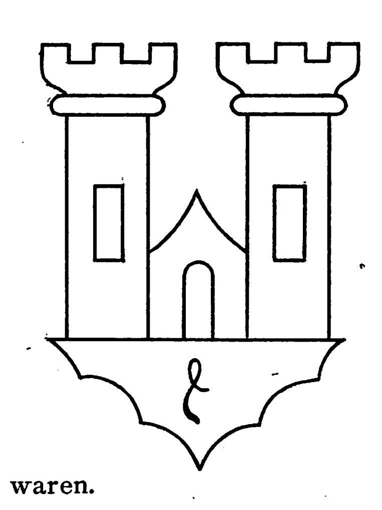
---

[1]) Ein weiteres Beispiel für imagines mortis und besonders für deren Ausartung zu manierierter Darstellung zeigen Bilder der Rathausbibliothek zu Villingen. Da ist z. B. die eine Hälfte eines im Spiegel sich beschauenden Mädchens als Gerippe gebildet; oder es ist ein Blättchen mit einem jugendlichen Kopfe aufzuheben, unter dem dann ein Todenschädel sichtbar wird.

Welcher Wert diesem Werke seiner Zeit beigelegt wurde, erhellt schon daraus, dass zwei Copien desselben, von denen die eine im K. Kupferstichkabinet zu Berlin (B), die andere in der F. F. Hofbibliothek zu Donaueschingen (D) sich befindet, angefertigt wurden.

Die einzige Erwähnung dieses in mancher Beziehung interessanten Werkes findet sich in der von Dr. K. A. Barack herausgegebenen Zimmern'schen Chronik Band IV. Seite 454, Anm. 12.

Die Originalhandschrift, in Quartformat gebunden, enthält 262 Blätter — Blatt 8 fehlt — mit im Ganzen 116 Bildern auf starkem Linnenpapier mit nebenstehendem Wasserzeichen, welches das Bürgerzeichen (Stadtwappen) von Ravensburg darstellt. Die ältesten Wasserzeichen führen uns bekanntlich [1]) nach Ravensburg, und zwar sind es erstens der Ochsenkopf, dann das nebenstehende Stadtwappen, welche aus der Ravensburger Geschirr — Stampfmühle — des Krämers Hans Kuoner und Christoff Colleffel (vergl. Messkircher Rentamtsrechnungen aus den Jahren 1566, 1572, 1575, die im F. F. Archiv zu Donaueschingen aufbewahrt werden), hervorgegangen waren.



[1]) Warnecke, Deutsche Bücherzeichen. Berlin 1890. Pfeiffer, Ueber Bücherhandschriften. Erlangen 1810.

Sämtliche Blätter werden durch einen starken Holzdeckelband mit braunem gepresstem Lederüberzug mittelst einer Schliesse zusammengehalten. Um ein mit gothisierendem Ornament und rankendem Blattwerk geschmücktes Mittelfeld legen sich zwei schmale mit Rosetten, Blumengewinden und Tieren verzierte Rahmen. Auf der Innenseite dieser Einbanddecke steht geschrieben: „das ist ain gaistlichs A. B. C., welches dem nachkömpt leydet gewisslich in der hell nimmermer kain wee.“

15. B. 92.

G. H. A. H. W.

Kunigundt frey fraw zu Königseggh vnd Aulendorf geborene greffin zu Zimbern gehert dis Buch zu.“

Die hier genannte Besitzerin des Buches war die Gemahlin Bertholds von Königsegg.

Die Handschrift besteht aus drei Hauptteilen. Der erste enthält Ermahnungen, wie z. B. „bitt Gott vmb gnad“ etc. mit der Aufforderung, so zu leben, dass man jederzeit den Tod bestahn könne: der dritte Teil stellt das Krankenbüchlein dar, der zweite gilt unserm Thema. Am Schlusse der Handschrift folgt noch eine „Erklerung der Symboli vnd wärtzeichens magistri Johannis Stolzingers, priesters zu Dillingen, sowie eine pulchra amonicio ad mortem.“

Würdige Einleitung zum Zimmern'schen Totentanz bilden 25 imagines mortis, die ihrer dogmatischen Auffassung und originellen Darstellung wegen gleichfalls in den Rahmen unseres Themas passen.

I. Ein Doppelbild eröffnet den Reigen. Der salvator mundi in den Wolken thronend, die Weltkugel in der Hand, ermahnt den Menschen mit den

Worten: „liebes kind dein begyrd' ker zu mir“; darunter erscheint der Tod als Gerippe, einer im Spiegel sich betrachtenden Jungfrau die abgelaufene Sanduhr zeigend, sowie ein Kakodämon mit Hörnern, Flügeln und Bocksfüssen, dessen Bauch und Gelenke als Fratzenköpfe gebildet sind. Diese Darstellungen sind in echt mittelalterlicher Weise durch Spruchbänder, welche wieder die Aufforderung zum rechtschaffenen Lebenswandel enthalten, verbunden.

II. Darauf folgt der Prediger, der von einer Kanzel herab die Davorsitzenden unter Hinweis auf den mit Sense und abgelaufener Sanduhr bereitstehenden Tod an die Vergänglichkeit des irdischen Lebens erinnert. Der Prediger, ein Laienbruder, steckt, wie eingezwängt, in der perspektivisch unrichtig gezeichneten Kanzel, die am meisten an eine ähnliche Darstellung im Totentanz von la chaisedieu erinnert, nur dass sie nicht wie dort aus Stein, sondern aus drei aufrecht stehenden Rahmschenkeln mit dazwischen gespanntem Kreuzlattenhag gebildet ist.

Die lauschende Zuhörerschaft, die hier nur aus einer Familie besteht, sieht, mit Ausnahme des Kindes, nicht nach dem Prediger und dem Sensenmann, sondern kehrt, dem Beschauer zugewendet, beiden den Rücken. Auf dem Kopfe der Jungfrau hat sich ein schwarzer Vogel, wohl der Todesvogel, niedergelassen.

Nach Analogie anderer Totentänze würde man unter diesen einleitenden Bildern eine Darstellung des Sündenfalls erwarten. Da nämlich den Totentänzen ausser dem memento mori die Worte der heiligen Schrift Römer V, Vers 12: „Wie durch einen Menschen die Sünde ist kommen in die Welt und der Tod durch die Sünde und ist also der Tod zu allen Menschen hindurch gedrungen, dieweil sie alle

gesündigt haben» zu Grunde liegen, werden seit dem Bilde in la chaise-dieu auch Adam, Eva und die Schlange mit abgebildet, wozu im Klingenthaler wie im Holbein'schen Totentanz noch «die Usstribung Ade und Eve», im Grossbasler «die schöpfung aller ding und Adam bawgt die erden» hinzutrat. Der Zimmern'sche Totentanz zeigt statt dieser Einleitungsbilder vielmehr

III. die Erstehung des Todes (resurrectio). Mit dem Leichentuch, wie in sämtlichen Darstellungen des lübecker Totentanzes, entsteigt, geblendet von der Lichtfülle nach langer Grabesnacht, der Tod dem steinernen Grab, mit den Symbolen der Verwesung, Nattern und Würmern, behaftet. Nicht ohne Absicht erscheint das Grab in einem Chor mit Plattenboden, über welchem sich ein Sterngewölbe mit rosettenartigem Schlusssteine ausspannt; war doch der Chor (oder die Sacella) nach mittelalterlicher Auffassung für die resurrectio bestimmt.[1])

IV. Das «Gebein aller Menschen» ist durch ein massives, vorn offenes Steinhaus vor romanischer Kirche mit zwei flankierenden Thürmen dargestellt, aus welchem Schädel mit Gebein aller Art vermischt herausgrinsen. Dabei sind nicht wie auf ähnlichen Bildern diese Totenschädel sorgsam angeordnet, sondern liegen wie in Wirklichkeit wild durcheinander.

V. Seine Thätigkeit beginnt nun der Tod mit Ausschaufeln der auf einem Kirchhof bestatteten Gebeine. Drei durch ihre Kopfbedeckung als Repräsentanten der drei Stände, nämlich der Fürsten,

---

[1]) Bei den Mystikern des XI.—XVI. Jahrhunderts galt das langhaus als vita in fide, das Querschiff mors in spe, der Chor resurrectio in caritate aeterna.

Schmid, Mysticismus des Mittelalters, Jena 1824.


Aus D.

des Clerus und des Volkes charakterisierte Schädel liegen bereits vor ihm.

VI. Dem Bilde «der drei Könige und der drei Toten« liegt der aus den altfranzösischen Totentanz stammende Gedanke «lis trois vifs et lis trois morts» zu Grunde, dessen glücklich verwendete Idee wir in dem Badenweiler Totentanz aus dem Anfange des XIV. Jahrhunderts[1]) zum ersten Male auf deutschem Gebiete finden.

VII. An die danse macabre erinnert die Darstellung des Todes als Bogenschütze nach Psalm 91 Vers 5. Das eine Mal tritt er in dieser Auffassung mit den Worten: «kunig deyn leben hat jez ain ende, bitt got, das er dir gnad' zu sende» drei gekrönten Häuptern gegenüber, wobei seine Pfeilspitze einen Totenschädel trägt; das andere Mal zielt er mit dem Pfeil nach den zwischen dem Laubwerk eines Baumes hervorragenden Köpfen von Repräsentanten der verschiedenen Stände, von denen bereits mehrere getroffen herunter fallen. Höchst eigenartig ist dabei, dass dieser Baum an der Wurzel von zwei Mäusen — Symbolen der Vergänglichkeit — angenagt ist und auf einem Schiffe, wohl dem Lebensschiffe, unstät auf dem Wasser — Welt[2]) —

---

[1]) Lübke, Breisgau-Verein Schau-ins-Land 1885.

[2]) Genesis I. 2., Offenbarung des Johannes XXII. 1 u. 2.

treibt, was auf verschiedene Stellen der Bibel zu beziehen ist.

VIII. Eingedenk der Worte, «so strickt der Tod dein leben ab und sendet dich vil eh zum grab», legt er als Jäger (Psalm 91 Vers 3) einen Strick um den Fuss seines königlichen Opfers, sowie im

IX. Bilde um den Hals eines Gelehrten. Im

X. Bilde lässt er die ruhig ihres Weges gehende Königin auf zerstreut liegende Gebeine stossen.

XI. Freundlich grinsend tritt er mit höflicher Gebärde an die entsetzte junge Edelfrau, deren Hutfederschmuck die Zimmern'sche Farben zeigt, heran, um mit der abgelaufenen Sanduhr das nahende Lebensende ihr zu zeigen und überrascht als nächstes Opfer



Aus B.

XII. den Edelmann, der in seiner Verwegenheit den Tod im Tricktrackspiele herausfordert. Dieser hat, um sich seinerseits dem «Edelmanne» gegenüber auch «edel» zu zeigen und ihn zugleich vor seinem unerbittlichen Partner zu warnen, das Spiel auf einem Sarge sitzend begonnen. Nur zu bald beweist das »heute mier, morn dier» den Erfolg des frevelhaften Wagens; Tod ist Trumpf.

XIII. Im Liebesgarten, der durch zwei kosende Paare als solcher charakterisiert wird, hält der Tod reiche Ernte ab und hat deshalb zu seiner Unterstützung einen Famulus mitgebracht. Das gemütliche tête-à-tête des vordern Paares stört der dürre, mit

mächtigem Haar- und Bartwuchs ausgestattete Gesell, an die Worte des Johannes erinnernd: «Sie haben Freud' in ihren Tagen und in einem Augenblick fahren sie zur Höll,» durch seine jähe Dazwischenkunft, während ein im Hindergrund stehender gehörnter Belzebub die Opfer mittelst Schlingen zu fangen sucht.



Aus D.

XIV. Sorglos und zufrieden erfreut sich ein Paar an der Musik; von diesen Lauten angelockt lässt der Tod seinen von einem Hackbrett begleiteten Grabgesang ertönen und bringt auf diese Weise unwillkommene Disharmonie in das Duett.



Aus D.

XV. Brachte bei allen bisherigen Opfern das Erscheinen des «Totenfressers» nur Unglück und Entsetzen hervor, so kommt er doch einem gelegen, dem alten kranken Manne. Ruft er ihm doch selbst: »kümm Crymmer tod, vnd nym mich alten man, das bitt' ich dich.“

Die Freude an Allegorien, die der Renaissancezeit als Erbteil des Mittelalters zufiel, bekundet sich in den nun folgenden Bildern.

So ist die Hölle mehrmals gebildet.

In Bild XVI sehen wir den Welterlöser in naiver Weise auf einem mit gothischen Fialen geschmückten, in den Wolken schwebenden Throne sitzen, den armen Lazerus im Schoss; den Reichen dagegen im flammenden Rachen eines grässlichen Ungetüms, dessen Glut von einer unerbittlichen Teufelin und zwei vielköpfigen Belzebuben mit dem Blasebalg angefacht wird. Blutüberströmt infolge ausgestandener Marter wird der Unglückliche im nächsten Bilde

XVII. züngelnden Stichflammen ausgesetzt. Aber nicht genug; zwei hundeähnliche Höllentiere bearbeiten den Körper des Armen mit Stacheln, während zwei geflügelte Drachen mit verbildeten Affenköpfen seine Qualen durch Kratzen mit ihren Krallen und Keulenschläge vollenden.

XVIII. Umgeben von einer mit Thurm und Zinnen gekrönten hohen Ringmauer erblicken wir wie in frühmittelalterlichen Kunstwerken als weiteres Symbol der Hölle ein Kolossaluntier mit schreckenerregendem Auge und aufgerissenem Rachen. Zwei dämonenhafte Gestalten halten hier Wache, von denen die eine auf der Mauer durch Hornstoss, der andere durch Steinwurf dem auf der Schnauze des Untiers sitzenden Oberbelzebub das Nahen eines neuen Opfers verkündet. Von dem rotglühenden Gaumen des mit grausen Zähnen besetzten Rachens heben sich Menschenköpfe deutlich ab, unter denen Kaiser, König, Papst, Bischof etc. an ihrer Kopfbedeckung kenntlich sind, während eine Teufelin über sie Wache hält; eine Darstellung, wie sie ähnlich schon 1510 ein Basler Maler über der dortigen Rathaustreppe als Fresco ausführte.

XIX zeigt den Streit des Guten mit dem Bösen, als Kampf eines geflügelten Engels mit einem hundeähnlichen Tiere vor flammender Erdspalte.

XX die im Mittelalter vielfach vorkommende Versinnbildlichung des Todes im Einhorn, dem man unbezähmbare Kraft und Wildheit zuschrieb.[1] Alle diese Gestalten sind dem mystischen Geiste des Mittelalters und dem vom Pfaffentum geschürten Wahnwitze entsprungen, mit denen die Träger der Religion das ängstlich gläubige, ungebildete Volk durch Vorführung dieser phantastischen Dämonen- und Spukgestalten zu beherrschen suchten.

XXI. Eine weit verbreitete kabbalistische Darstellung bildet das Wappen des Erlösers: um einen «blickenden» Todenschädel gruppieren sich in Kreisform die 13 Leidenswerkzeuge, Kreuz, Dornenkrone, Rute, Schwamm, Würfel, Hammer, Beutel, Zange, 30 Silberlinge, Lanze, Geisel, 3 Nägel und ohrfeigende Hand, denen noch die flammende Sonne, der Viertelsmond, die Sanduhr und der Hahn sich anreihen.



Aus A.

XXII. Des Weiteren sollen der Weihwasserkessel auf einem Sarge vor einem Bildstöcklein an den Tod erinnern, auch

XXIII. ein Schädel mit Stundenglas, Eidechsen und Schlangen auf einem Quader

[1] Müller-Mothes, Einhorn; auch Hiob 39,9.

mit der Aufschrift: «Markstain» das unverrückbare Grenzzeichen für das irdische Leben darstellen.

XXIV. An die Worte Timothei II. Cap. I. Vers 10: «Christus hat dem Tod die Macht genommen und das Leben und ein unvergänglich Wesen an das Licht gebracht,» erinnert das Jesuskind, nachlässig den Arm auf einen Todenschädel stützend: «Mich thut nichtz wyrst erschrecken», ein Trost- unter so vielen Schreckbildern.

XXV. Als eigentlich einleitendes Bild erscheint das aus dem Grossbasler Totentanz bekannte «Gebeyn aller menschen» und ein Freudentanz der Gerippe vor dem Beinhaus. Die Darstellung des «Gebeyns aller menschen», nach Wackernagel, dem alten Schauspiel entnommen, zeigt uns eine Kapelle mit daneben stehendem Bildstöcklein, vor dem eine Anzahl Skelette tanzen und ihren «Wehe Weheruf, so denen, die auf Erden wohnen» unterstützt von 4 Posaunenbläsern ertönen lassen. Die Zahl der Posaunenbläser wird durch Ezechiel 37 Vers 9, wo 4 Engel die Toten zur Auferstehung rufen, bestimmt sein. In lustigem Reihentanze fordern sie darauf einen noch ruhenden Genossen unter dem Beifallsgrinsen der aus einem Gebeinhaus herausblickenden Schädel zur Teilnahme auf, wobei der anführende Tote nach dem altdeutschen Grundsatze «Musik gehört zum Tanze» im Takt die Trommel schlägt; ähnliche, allerdings der antiken Kunst entnommene [1]) Gestalten schildert Gœthe in seinen Lemuren:

«Herbei, herbei, herein, herein!
«Ihr schlotternden Lemuren
«Aus Bändern, Sehen und Gebein
«Geflickte Halbnaturen!»

---

[1]) Szanto, Jahreshefte der österr, archäol. Institute I (1898) S. 97 ff.

Wir kommen damit zu den eigentlichen Totentanzbildern, in denen folgende 38 Repräsentanten der Menschheit erscheinen. Es sind: Papst, Cardinal, Bischof, thumbher, offizial, pharrer, caplan, apt, münch (guter), münch (böser), bruder, Schwester, grosser meister von Paris (magister), artzet, Kaiser, Kunig, hertzog, Grave, ritter, Jungker, wapentrager, Burgermaister, kluger man aus dem rat, fürsprech, schreyber, Bürger, Bürgerin, Kauffmann, Jüngling, Jungkfraw, wyrt, handwercksman, wucherer, räuber, spyler, diebischer dieb, jung geborens Cindelin, während das letzte Bild mit dem Spruch: nun kümmend her von allen statt, Ir die da noch nit gethantzet hat» allen im einzelnen noch nicht vorgeführten Menschen gilt.

1. Dem Papste, der höscht gestellten Persönlichkeit im Mittelalter, erweist der Tod zuerst die Ehre; hämisch bläst er die mit einem Wimpel geschmückte Posaune; dabei sind auf ersterem nicht ohne Grund die gekreuzten Schlüssel, welche die Löse- und Bindegewalt des Priesters im Himmel und auf Erden charakterisieren sollen, gebildet; wollte doch damit der Maler anzeigen, dass dieses Reservatrecht des Papstes von nun ab in seine, des Todes Macht übergegangen sei.

2 und 3. Cardinal und Bischof sind die nächsten Opfer; ersteren führt er, nachdem er ihm mit dem Trummscheit aufgespielt, in lebhaftem Zwiegespräch seinem Bestimmungsorte zu, letzterem sucht er mit einem lustigem Stücke auf dem Dudelsack den Abschied von dieser Welt zu erleichtern. Der im Hintergrunde sich jeweils zeigende gesplitterte Baumstumpf weist, wie auch beim Papste auf den der Krone beraubten, einst mächtigen Stamm hin.

4 u. 5. Auch dem Domherr und Official gilt

seine Musik. Der eine, der eben aus seiner Pfründe gezogenes Geld in Sicherheit bringen will, folgt verlockenden, aber verderbenbringenden Tönen der Todesflöte und verliert dadurch Leben und Mammon; der andere dagegen glaubt, als er in dem violinspielenden Stelzfuss den Tod erblickt, mit erhobenem Stocke sich gegen sein Nahen schützen zu können. Doch vergebens; sie alle müssen dem Unwiderstehlichen folgen, gleich dem 6. Pfarrherrn, der in eifrigem Beten die von einer Laute begleiteten Locktöne des Furchtgerippes überhören zu können vermeint.



Aus A.



Aus B.

Die Idee, den Tod als Stelzfuss die Violine spielend zu zeichnen, ist alt und eine ähnliche Ausführung derselben findet sich auf einem Portal-

schlusssteine. des Durlacher Schlosses, wo der Tod als alter Mann dargestellt ist.

7. Im Tanze zum Triangelschlag fasst er den Caplan an der Hand unter Hinweis auf eine am Boden liegende Grabplatte, über welche eine Ratte, das Symbol der Vergänglichkeit, huscht, und erschreckt

8. den bussfertig sein Brevier lesenden Abt mit totbringendem Hornstoss.

9. Als Kilbepfeifer zieht der Knochenmann im lustigen Tanze einen Gnade heischenden Mönch am Bussgürtel hinter sich her. Dieser an der Ordenstracht als Cluniazenser kenntlich, dürfte wohl mit Beziehung auf Wilhelm Wernher von Zimmern gewählt sein, da dieser Orden dem «heiligen Wilhelm» unterstand.

10 und 11. Den bösen Mönch, sowie den Bruder, welche sich beide entsetzt über sein Erscheinen abwenden, sucht der tötliche Mahner durch freundlich grinsende Gebärde, sowie durch Lautenschlag und Dudelsackspiel zur Folge zu bestimmen; in letzterer Scene trägt er einen Kranz von Rosen um den Schädel.



Aus A.

12. Nur um Eine ist's dem Unerbittlichen leid, um die Schwester, zum Trost hat er ihr auf der Guitarre ein Lied gespielt,

gerne ist sie, die in ihrer Jugend wider Willen den Schleier genommen, ihm gefolgt, und gefasst geht sie in seiner Begleitung der lang ersehnten Erlösung entgegen.

13 und 14. Der Gelehrte und Arzt, die beide gleich den Priestern, der ungebildeten und leidenden Menschheit sich annehmen wollen, schliessen sich würdig dem geistlichen Stande an und leiten zugleich zum weltlichen über.

Den «grossen Meister von Paris» — so stellt der Gelehrte sich uns vor — stört der Knochenmann in tiefem Studium; erstaunt über den unheimlichen Störefried klappt dieser sein Buch zu und lässt sich ruhig hinwegführen. Den experimentierenden Arzt überrascht er mit Castagnettengeklapper und weist ihn mit den Worten: «kündend ier etwas finden für den todt, Suchend herfür es thut euch not» auf die Zwecklosigkeit seiner Versuche hin.

15. Mit Fanfarengeschmetter, den kahlen Schädel mit breitkrempigem Federhut geschmückt, begrüsst der Allgewaltige als Herold, den Kaiser, zu dessen Ehre die Wimpel seiner Tuba den Doppeladler trägt. Devot gibt er seinem hohen Gaste das Geleite.

16. Wohl wissend, was er jedem Stande schuldig, hat sich der Kilbepfeifer noch eine Krone auf's Haupt gesetzt, um dem «kunigsgroff» die mit französischen Lilien im Dreieck geschmückte[1]) Standarte abzunehmen.

17 und 18. Auch den Herzog und den Grafen, welch' letzterer das zimmern'sche Banner führt, geleitet das Schreckensgerippe, sehr zufrieden mit solcher Beute, mit Musik in sein Reich.

---

[1]) Ähnliches Motiv auf einer Grabplatte in der Christophorus-kapelle des Konstanzer Münsters.


Aus A.

19. Nicht so leicht glaubt der Tod mit dem Ritter fertig werden zu können und hat sich deshalb vorsichtshalber ein Panzerhemd umgezogen. Bis an die Zähne bewaffnet erwartet der Ritter ruhig seinen Gegner; aber nur zu bald zeigt sich die Macht des geschulten Partners, der als Schutz- u. Trutzwaffe nur einen Knochen führt.

20. Höflicher ist er gegen den Junker, den sein getreuer Hund vor dem Grässlichen zu schützen hofft. Indem der Unhold sein Erscheinen mit den Worten: «Ich kan nit lan, ier müst auch schwantzen vnd mit mier den toten thantzen» gewissermassen zu entschuldigen sucht, führt er ihn weg.

21. Dem treuen Wappenträger, dessen Brust das zimmernsche und badische Wappen schmückt, nimmt er das Todesbanner, welches ihm «gantz erschrecklich» ist, als Erlöser aus der Hand. Diese Gestalt leitet zu den in grösserer Anzahl auftretenden Repräsentanten aus dem Volksstande über, deren Reigen


Aus B.

22. der Bürgermeister eröffnet, welchem der

Gleichmacher als «maister» seine totbringende Hand reicht.

23 und 24. Dem listigen Ratsherrn, sowie dem Fürsprech, der Wahrheit «vmb klaines gut» verkaufte, beiden nützt ihre geriebene Schlauheit nichts. Der Tod, der keinem Menschen «borget», lässt sich von ihnen nicht überlisten. Den Bürgermeister fordert er mit Schalmeienruf, die beiden andern mit Guitarre und Trummscheit zum Tanze auf.

25. Ohne Musikinstrument naht sich der Unüberwindliche dem Schreiber; rasch entschlossen reisst der «vnzeytige» Gast ihm sein eigenes Schwert aus der Scheide.

26. Dem Bürger erscheint er als «Jageteufel» mit Hüfthorn, hohen Stiefeln, das Todesnetz um's Haupt mit lodernder Fackel, eine echt deutsche Gestalt aus den Totentanzaufführungen im Gegensatz zu dem aus der danse macabre herübergenommenen, schon öfters erwähnten Dudelsackpfeifer, der im nächsten

27. Bilde die entsetzt sich abwendende Bürgerin zum flotten Tanze engagiert.

28. Der reiche Kaufmann, der von sich selbst sagt: «ich bin geloffen vil berg und thal, durch alle welt, brayt vnd schmal» ist mit seinem Überflusse nicht zufrieden. Gerne erfüllt der Allvermögende dem Unersättlichen seinen Lieblingswunsch und reicht ihm den langersehnten Beutel «mit rechtem gewyn», zugleich aber auch seine Todeshand.

29. Lustig den Zinken schwingend holt er sich den Jüngling mit den Worten: «Jüngling, zart, hübsch und feyn, spring her zv den gesellen meyn» zu seinem grausen Reigen und hält

30. der eiteln Jungfrau, die als Zeichen ihrer Unschuld ihm die Rose zeigt, den Todesspiegel vor.

31 und 32. Auch Wirt und Handwerksmann

braucht der Unstäte zur «weiten Fahrt»; dem Wirt, der ihm seinen, «verdorbenen weyn» anbietet, singt er, im Übermut ein Glas auf dem Kopfe balancirend sein allbekanntes Lied und reiht ihn gleich dem Handwerksmann dem Totentanze ein.

33. Seines reichen Gewinnes froh sucht ein Wucherer seine Schätze in einer Vorhalle seines Hauses zu bergen. Da überfällt den Verhassten der kalte Mahner; in gerechtem Zorne lenkt er dessen Blick vom aufgespeichertem Mammon hinweg zum nahen Todesacker.

34. Als Schützer von Hab und Gut vertritt der nie fehlende Bogenschütze dem berittenen Räuber den Weg, entreisst dem Verwegenen die schussbereite Armbrust und führt Ross und Reiter ihrem unseligem Bestimmungsorte zu.

35. Nach dem alten Liedchen: «Herrengunst, Aprillenwetter, Frauengemut und Rosenbletter, Ross, Würfel, Federspiel Verkern sich oft, wer's merken will» überrascht der vernichtende Tod den unglücklichen Spieler bei seiner Lieblingsbeschäftigung.


Aus D.

36. Dem «diebischen Dieb», der geraubte Schätze im Rucksack

trägt, zeigt er in der Ferne den Galgen als einstigen Lohn.

37. Das Glück und die Hoffnung der Eltern, zwei herrliche, unschuldige Kinder, die noch nichts Böses kennen, selbst sie verschont der Grausame nicht. Doch nur den Eltern gegenüber zeigt er sich mitleidslos; denn die lieben Kleinen möchte er irdischen Qualen entreissen und fasst daher das Ältere, das mit Windrädchen und Steckenpferd gespielt, an der Hand, das Jüngere nimmt er in der Wiege mit.

38. Nochmals erschallt mächtig das Todeshorn: «Nun kümmend her von allen statt, Ir die da noch nit gethanzet hat» ist sein Ruf, und unter Vorantritt eines Geistlichen naht sich ein endloser Zug von Männern, Frauen und Kindern, die der Allgewaltige, hocherfreut über die grosse Anzahl seiner Opfer, nach dem «Danz-Haus» auf dem naheliegenden Friedhof weist.

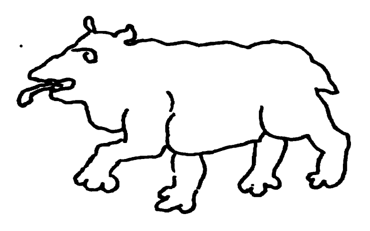
Hiermit endet der eigentliche Totentanz. Ihm folgt noch ein dem «Gebeyn aller Menschen» der Einleitung entsprechendes Schlussbild. Zeigte jenes gewissermassen die Aufforderung zum Tanz und zugleich die Richtung nach dem Sammelpunkte, dem «Danz-Haus» für die einzelne Paare, so führt uns dieses Schlussbild die Wirkung des «Wehe-Weheruf's» vor Augen. Auf einem durch Mauern abgeschlossenen Kirchhof mit Gebeinhaus öffnen sich die Gräber, denen ihre Bewohner ensteigen. Mit Freuden begrüsst da ein Gerippe im Vordergrunde ein anderes, ein drittes lässt, die Arme auf die Kirchhofmauer gestützt, seinen Blick in die Ferne schweifen, während im Hintergrunde ein noch zur Hälfte

im Grabe stehender Knochenmann, der sich ganz verwundert umsieht, von seinen Genossen mit hocherfreuter Gebärde bewillkommnet wird. Solche Gruppen waren es, die sich zu einer Hauptscene der lustigen Mummenschanzaufführung vereinten.

Ausser dem Aulendorfer Originalcodex (A) sind, wie schon erwähnt, noch zwei Copien des Zimmern'schen Totentanzes, die eine im Kupferstichkabinet zu Berlin (B), die andere in der F. F. Hofbibliothek zu Donaueschingen (D) erhalten.

Schon äusserlich unterscheiden sich B und D durch ihr Format (Grossfolio) von A (Quart); dabei enthält B 268 Blätter nach alter Foliierung mit 99 Bildern, von denen 1—10, 15—17, 23, 28, 34, 39, 48, 156, 235 und 253 fehlen, die vollständig erhaltene D 242 Blätter mit 117 Bildern, durchweg auf starkem Linnenpapier.

In D findet sich als Wasserzeichen nebenstehender Bär, in B wieder das Ravensburger Stadtwappen. B ist in modernem Schweinslederband, D in gepresster Lederdecke, die vorn ein die Kreuzabnahme,



hinten ein die Kreuzigung darstellendes Mittelbild erkennen lässt, um das sich jeweils 4 teils Arabesken, teils heilige Darstellungen und Köpfchen zeigende Leistchen ziehen. Die Formen der letzte-

ren waren vermutlich zum Auseinandernehmen zugerichtet, so dass sie auch zur Pressung kleinerer Decken dienen konnten.

Über B war Näheres nicht zu erfahren. dagegen wird D von Dr. K. A. Barack in seinem Handschriftenkatalog der Donaueschinger Hofbibliothek, wie folgt beschrieben: «Nr. 123 Papierhandschrift des XVI. Jahrhunderts 242 Blätter in 2^0 gepresster Lederband. 1 Bl. 1—141:

Zimmern'scher Todtentanz: Bl. 1a. Das ist ein Geistlich A: B: C: welchs dem nach Kompt leidet Gewiszlich in der Hell nimmer mer Kain weh.

Malereien mit Gedichten in Form eines Todtentanzes.

2 Bl. 142—242:

Dises nachuolgend Büechlin würt gehaissenn ain Spiegel der Kranncken, Dann darinne mag der Mennsch allso gesunnd, vund auch kranckh lernnen vunnd schawenn. Wie er sich schickhenn vunnd beraitenn soll. Nach disem zergennclichenn lebenn anzusehenn den Spiegel der hailigenn dreifältigkayt...
... Der auch diss büechlin gemacht hat auszer denn leren der hailigenn geschrifft der begeret Vonn einem Jedem Mennschenn der es liset oder höret lesenn vmb Gottes willen ain Pater Noster vunnd ein Aue Maria dergleüchenn begertt auch der so dises Büechlin geschriben hatt.

Gebete und Betrachtungen in Prosa, mit Malereien, von Bl. 240—242 mehrere Sprüche in Reimen.

Der ganze von einer Hand geschriebene und mit vielen zum Theil sehr guten Malereien versehene Band stammt aus dem Handschriftenschatze der Grafen von Zimmern, deren Wappen häufig in Verbindung mit Wappen anderer süddeutscher Geschlechter auf den Malereien angebracht sind, und

ist ohne Zweifel von dem bekannten Chronisten Wilhelm Wernher von Zimmern in seinen spätern Lebensjahren (gest. zwischen 1570—1574) zum Theil aus andern Schriftstellern und Dichtern zusammengestellt, zum Theil von ihm selbst verfasst. Mehrere der darin vorkommenden Gedichte stehen auch in der bekannten Zimmern'schen Chronik, wo als Verfasser Gottfried Wernher und Wilhelm Wernher von Zimmern genannt werden. Auf dem Bilde von Blatt 227 knieen der Verfasser und dessen erste Frau, Katharina; geb. von Lupfen, über ihnen fliegen zwei Bänder mit Spruchgebeten und deren Namen. Zwischen ihnen sind beider Wappen. Auf Bl. 240 sagt der Graf: «Volgt ain anderer spruch denn Ich W. W. (Wilhelm Wernher) selber gemacht hab.»

«Der Verfertiger der vielen Malereien ist auf diesen nirgends angedeutet, auch eine genaue Durchsicht der hier vorhandenen Zimmern'schen Urkunden etc. ergab die Namen der Künstler, mit denen Graf Wilhelm Wernher für den künstlerischen Theil seiner meist genealogischen und historischen Werke in Verbindung stand, nicht. Die Scenen mit dem Tode sind mit Geist dargestellt. Die Todtentanzbilder stimmen vielfach mit den Holbein'schen überein.»

Gleich A beginnen auch die Copien mit vorbeschriebenem Einleitungsbild, das jedoch in D die kleine Änderung erfahren hat, dass der Tod die Jungfrau unter Hinweis auf die abgelaufene Sanduhr beim Arme erfasst. Sonst stimmen im Allgemeinen die imagines mortis unter sich überein; denn dass z. B. die Hölle einmal als Rachen eines Untiers, auf dem entsprechenden Bilde in D als feuerbergender Erdschlund gebildet wurde, ist ebenso unwesentlich, wie die Abänderung, dass der Rachen dieses Ungeheuers anstatt im Mauerring frei vor flammender Hölle erscheint und ein Opfer ihm wirklich zugeführt

wird. Auch dass D im Liebesgarten ein drittes Paar hinzufügt, das ein violinspielender Kakodämon vom Baum herab zu verlocken sucht und das «Gebeyn aller Menschen» anstatt im Beinhaus in offener säulengeschmückten Halle unterbringt, bedarf nur beiläufiger Erwähnung.

Schon wichtiger ist der von anderer Hand stammende wieder ausgestrichene Zusatz in B «Martin Luther» der einem mit dem Strick um den Hals im Höllenfeuer sitzenden, von 4 drachenähnlichen Tieren gepeinigten Manne gilt, sowie die nur in D vorkommende Darstellung des durch die Strassen ziehenden Todes, der vor einem Hause Halt macht und mit energischem Pochen an der Hausthür das ihm verfallene Opfer herausruft, vermutlich eine Erinnerung an die Pest, die in jenen Zeiten soviele Häuser räumte, was ja auch den eigentlichen Anlass zur Darstellung der Totentänze gegeben hatte.



Aus D.

Viel interessantere Unterschiede ergeben die verschiedenen Fassungen des eigentlichen Totentanzes, besonders wenn man noch den Grossbasler Totentanz (G. B.) zum Vergleich heranzieht. Eine schematische Gegenüberstellung der Bilderfolge erscheint hier angebracht.

	A	B	D	G B
1	Bapst	Bapst	Bapst	Bapst (No. 6)
2	Cardinal	Cardinal	Cardinal	Cardinal (9)
3	Bischoff	Bischoff	Bischoff	Bischoff (12)
4	Tumbher	Tümbher	Dumbher	Thumherr(17)
5	Official	Official	Official	—

	A	B	D	G B
6	Pfarrer	Pfarrer	Pharrherr	Pfarrherr (22)
7	Caplan	Caplan	Caplan.	—
8	Apt	Abbt	Apt	Apt (14)
9	münch guter	münch	minckh	—
10	münch böser	münch	Bruder	Münch (23).
11	Bruder	Brueder	minckh böser	—
12	Schwester	Schwester	Schwester	Aptissinn (15)
13	gr. Maister	gr. Maister	gr. maister	—
14	Artzet	Artzet	Artzet	Artzet (26)
15	Kayser	Kayser	kayser	Keyser (7)
16	Künig	Künig	Kinig	Künig (8)
17	Hertzog	Hertzog	hertzog	Hertzog (13)
18	Grave	Graue	Graue	Groff (32)
19	Ritter	Ritter	ritter	Ritter (31)
20	Junker	Jungckher	Juncker	—
21	Wappentrager	Wappentrager	Wappentrager	—
22	Bürgermeister	Bürgermaister	Bürgermaister	—
23	kl. Man a. d. rat	kl. M. a. d. r.	kl. M. a. d. r.	Ratsherr (20)
24	fürsprech	fürsprech	fürsprech	fürspräch (19)
25	Schreyber	Schreyber	Schreiber	—
26	Bürger	Bürger	Bürger	—
27	Bürgerin	Bürgerin	Bürgerin	—
28	Kauffmann	Kauffmann	Kauffmann	Kauffmann (29)
29	Jüngling	Jüngling	Jüngling	—
30	Jungkfraw	Jungckfraw	Junckfraw	—
31	würdt	würdt	würt	—
32	Handwerksman	Handwerksman	Handwerksman	—
33	wucherer	wucherer	Geizhals (ohne Text)	Rychman (28)
34	räuber	räuber	räuber	[Räuber] (44)
35	Spyler	Spüler	Kauffmann	Krämer (37)
36	Dieb	Dieb	Wucherer (ohne Bild)	[Spieler] 41
37	Cindelin	Khindelin	Spieler	—
38	Nunkommend her	Nun chomend her	Dieb	—
39	—	Kindelin	—	Kint (39)
40	—	Nun komend her	—	—

Die Zahlen der Bilder ergeben die Proportion: A : B : D : G B = 38 : 38 : 40 : 40.

A und B stimmen nahezu genau miteinander überein; Veränderungen sind nur durch Vergrösserung der Figuren vorgekommen, wozu das grössere Format den Anlass gab. Dagegen lassen sich bezüglich der Bilderfolge von A, D und G B weitere Unterschiede feststellen. Bruder und böser Mönch erscheinen in D in der umgekehrten Reihenfolge von A; an Stelle des Spielers und Diebs in A tritt in D der zweite Kaufmann bezw. Wucherer, denen Spieler und Dieb folgen.

Gegenüber G B ist die Scheidung der drei Stände in Geistlichkeit, Fürsten und Volk im Ganzen viel strenger durchgeführt; auch steht der Prediger dort nicht zu Anfang, sondern an 21. Stelle zwischen Rats- und Pfarrherr, wohl um anzudeuten, dass seine Worte infolge seines Ranges nicht der höheren Geistlichkeit und den Fürsten, sondern nur Leuten aus dem Volke zu gelten haben; und solche sind auch nur seine Zuhörer im Gegensatz zu den münchener Holzschnitten [1]) auf denen auch Kaiser, König, Papst etc. seinen Worten lauschen.

Die in A fehlenden Bilder: Edelmann (16), Sterndeuter (27), Schiffmann (30), Alt man (33), Ackermann (38), [Kriegsmann 40], [Säufer 42], [Narr 43], [Blinder 45], [Kärrner 46], Siecher 47] [2]) sind durch den Official, bösen Mönch, Magister, Junker, Wappenträger, Bürgermeister, Schreiber, Bürger, Jüngling, Wirt und Dieb ersetzt, wozu noch ein Teil der vornbeschriebenen imagines mortis zu rechnen ist. Das weibliche Geschlecht, das in G B durch Kayserinn (10), Küniginn (11), Nunne (24), Alt weyb (25), Greffin (34), Edelfrau (35), Hertzoginn (36) repräsentiert wird, ist im Zimmern'schen Totentanz — abgesehen von den imagines mortis — viel

[1]) Vergl. Abbildung bei Götte i. S. 109.

[2]) [ ] spätere Zuthaten.

spärlicher, und zwar, wie im deutschen «Dodentantz» nur durch Schwester, Bürgerin und Jungfrau vertreten.

Hatte der Künstler des Zimmern'schen Totentanzes lediglich die Absicht durch das dogmatische Zwiegespräch des Todes mit seinem Tanzgefährten auf den Beschauer moralisierend zu wirken, so wurde diese Idee in GB einen Schritt weiter geführt, indem eine vortreffliche Satire auf alle Stände, besonders aber auf die im Bunde mit dem Teufel arbeitende, völlig durchseuchte Hierarchie gezeichnet wurde. Da gibt es keine Stimmungsbilder, keine Gefühlsduselei; packende Momente sind gewählt, drastischer Realismus beherrscht die Darstellung. Für uns sind die Bilder des um viele Jahre älteren G B[1]) nur insofern heranzuziehen, als sich ihr Einfluss in D geltend macht, wobei sich auch Gelegenheit bietet, die Unterschiede von D, G B, A und B zu beleuchten.

Genau wie in G B erscheinen in D Cardinal, Bischof, Abt, Domherr, Priester, böser Mönch, Schwester, sowie der dem geistlichen Stande sich anschliessende Arzt. Einige Bilder werden durch unwesentliche Zusätze wie z. B. die Aufschrift: «geb Geld» auf dem Ablasszettel des Cardinals erweitert, oder durch unerhebliche Auslassungen vereinfacht. So fehlen beim Bischof die vor dem Tode fliehenden Hirten, beim Domherrn hinter dem Falkner der Knabe, beim sakramentspendenden Priester dessen Begleitung. Wirklich originelle Änderung bringt nur der gute Mönch, indem hier der Tod, an die Darstellung der stultitiae laus erinnernd, im Gewande der Narrheit erscheint.

Von den Vertretern des Fürstenstandes sind König, Herzog, Graf und Ritter bis auf die Weglassung der Dienerschaft bei dem zur Tafel sitzenden

---

[1]) Aus d. Jahre 1439.

König und der armen, bittenden Mutter mit ihren Kindlein beim Herzog in D genau wie in G B dargestellt.

Den Kaiser fasst D, abweichend von A, dagegen in Übereinstimmung mit G B als Richter auf, geht aber in der Einzelaufführung eigene Wege. Denn während in G B den in Ausübung seines richterlichen Berufs vor seinem Volke thronenden Kaiser der Tod rücklings herantretend die Krone vom Haupte reisst, tritt er in D, wo statt des Volkes nur ein Gnadeflehender erscheint, dem Kaiser von der Seite entgegen, zerbricht ihm das Richtschwert, stösst mit dem Fusse den Reichsapfel weg und ruft den falschen Richter mit Posaunenstoss vor sein Forum.

Von den Gestalten aus dem Volke gibt D den Ratsherrn, den Fürsprech, den einen Kaufmann und das Kind einfach nach G B wieder. Bezüglich des Bürgermeisters, Schreibers und Bürgers steht der Maler jedoch auf eigenen Füssen; ersteren, einen alten, ehrwürdig aussehenden Mann mit wallendem Haar und langem Bart überrascht, wie er aus seinem Rathaus — denn das ist augenscheinlich mit dem Palast im Hintergrund gemeint — heraustritt, der Guitarrespieler Tod, das Leichentuch um die Schultern, bereit ihm ein «new Lied» zu singen. Den Schreiber, der mit Schwert und Fuss sich gegen



Aus B.

den Grässlichen zu wehren sucht, zerrt er wütend mit sich fort. Williger folgt ihm der Bürger, der Hand in Hand mit des Teufels Bruder von der Stadt hinweg zur ewigen Ruhe schreitet. Sonstige Unterschiede sind so unwesentlich, dass sich eine Aufzählung derselben kaum lohnen dürfte.

Die angeführten Übereinstimmungen von G B und D gelten durchweg nur mit der Einschränkung, dass D die Bilder von G B im Gegensinne wiederholt, was darauf schliessen lässt, dass sie nicht direkt vom Original abgezeichnet, sondern nach Durchzeichnungen oder vorgeschnittenen Holzstöcken gezeichnet wurden.

Wenden wir uns jetzt der stilistischen Würdigung des Zimmern'schen Totentanzes und seiner Copien zu, so interessiert uns zunächst die Behandlung des landschaftlichen Elements.

Im Freien spielen die meisten Scenen. Der Erdboden ist in A grünlicher Rasen, der bald mit breiten Pinselstrichen in verschiedener Abtönung, seltener mit naiv gestrichelten Grasbüscheln bewachsen, meist rainartig ansteigt. Gewöhnlich sind es mehrere Erderhöhungen hintereinander, deren Formen durch Strichconturen begrenzt und abschattiert, sich deutlich von einander abheben. Die Wege sehen eher wie Flüsse mit niedrigem steilen Ufer aus und kommen verhältnismässig wenig vor; zahlreicher sind Flüsse und Seen. Den Hintergrund bilden meist Berge, die entweder an den oberen Rand des Raines anschliessend direkt aufsteigen, oder durch davor liegende klein gezeichnete Sträucher und Bäume von ihm abgetrennt und in die Ferne gerückt sind, was eine weitere blasse Farbabtönung noch besser zu verdeutlichen sucht. Auch

untereinander sind diese Hügel durch Conturlinien scharf getrennt und bilden wiederholt, wie z. B. beim Abt, Wappenträger, Jüngling und Jungfrau eine malerische mit Bäumen bepflanzte und burggekrönte, hügelreiche Hochebene. Am Fusse dieser Berge liegen bald Waldungen, Burgstädte, Kapellen oder Häuser. Bei skizzenhafter Behandlung ist die Wirkung meist günstig und setzt schon einige Gewandheit im Entwerfen voraus, die sich auch in dem bekannten Kunstgriff verrät, die Tiefe des Bildes mittelst Verkleinerung des Einblicks durch seitlich vorgesetzte Berge, Bäume und Burgen zu erweitern.

Trotz der bedeutend vollendeteren Ausführung von B und D zeigt sich die grössere Fertigkeit des Entwerfens und das bessere Naturverständnis in A. Hier ist mit wenigen Strichen und geringem Farbenauftrag die Absicht des Malers mit recht guter Wirkung kund gethan, während in D die Landschaft mit Sorgfalt gezeichnet und ausgemalt ist, die Farben sich genau dem Contur einpassen und auch der feste Ansatz nicht fehlt.

Das Original gefällt daher bei erstmaliger Durchsicht wenig und scheint hinter der peinlich ausgeführten Landschaftsmalerei von D zurück zu stehen. Hier sind die Blätter der Bäume in vielen farbenreichen Abschattierungen sauber ausgemalt und lassen ihre Formen, namentlich im Liebesgarten, beim Handwerksmann und der Herzogin in gleich guter



Aus A.

Weise erkennen, wie die Blüten der Blumen. Die Wege sind durch Steine, die Fluren durch sorgfältig gestrichelte Grasbüschel belebt. Der Hintergrund, gleichfalls mit burggekrönten Hügeln und waldreichen Bergen, ist mit Kobalt in die Ferne gerückt. Über diesen lagert sich ein farbenprächtiger Himmel, der besonders beim Caplan, Jüngling und Bürgermeister stimmungsvolle Färbung, wie nach Sonnenuntergang zeigt. Diese höchst contrastreiche Wirkung fehlt in den beiden andern Handschriften gänzlich. Daher erscheint es bei diesen eher erklärlich, dass Berge, Bäume, Häuser, ja selbst Figuren keinen Schatten werfen, was der Künstler von D bei seiner peinlicheren Ausführung nicht hätte übersehen dürfen.

Wie die Landschaftsdarstellung, so ist auch die Architektur in A skizzenhaft behandelt, und hier stört vielfach die flüchtige Ausführung, die bei der Landschaft weniger ins Auge fiel. So weiss man beim Anblick des zu Anfang stehenden Gebeinhauses nicht, soll der Anbau an die Kapelle Chor oder Nebenapside sein. Die Wirtschaft ist ein schlecht gezeichneter Fachwerkbau mit blutrotem Dache. Kunstfertiger ist die Aufzeichnung der Kirche auf dem Bilde: «merkennd vnd gedenkennd main.» Sind auch die flankierenden Thürme die, was doch gewiss nicht gemeint ist, über Eck zu stehen scheinen, etwas zu klein ausgefallen, und laufen die Horizontalen in dieser Darstellung anstatt nach zwei nach mehreren Fluchtpunkten hin, so wirkt doch die malerische Gesamterscheinung nicht übel. Ähnliches gilt von dem Erstehungsbilde, in dem sich freilich wieder zeigt, dass der Maler mit der Perspektive in gespanntem Verhältnis lebt. Dass diese zum Teil aber auf die skizzenhafte Behandlung zurück zu führen ist, beweisen andere Bilder; so ist der Markstein zwar nicht perspektivisch aber isometrisch richtig gezeich-

net, und auch die Vorhalle mit dem Ausblick nach dem anstossenden Hause und der Kirche im Bilde des Wucherers ist mit Geschick entworfen. Ja, das in einem später zu erwähnenden Bilde dargestellte Innere einer Kapelle mit einem Steinepitaph, auf dessen Deckel Graf Wilhelm Wernher in voller Rüstung liegt, beweisen deutlich, was der Künstler konnte, wenn er sich über die skizzenhafte Behandlung erhob; denn bei diesem Chorinnern ist nicht nur die Perspektive richtig, sondern auch die Verschneidung der Gewölberippen, deren Aufzeichnung gewiss mit mehr Schwierigkeiten, als die Darstellung eines Fachwerkhauses verbunden war, und die Darstellung des Grabmals selbst sehr gut gelungen. Auch der Kirchhof in der zweiten Darstellung des »Gebeyns aller Menschen» ist als Architekturstück erwähnenswert.

Verständnisvoller sind die Architekturformen allerdings in D getroffen. So ist der Akanthus bei letzerwähntem Bilde zwar plump, seine Form aber ebenso wie der Fugenschnitt der Halle gut verstanden. Wirklich gute Renaissanceformen zeigt das Rathaus, sowie die Vorhalle beim Kaufmann. Der Fachwerkbau des Wirtshauses zeigt mehrfach gekuppelte Fenster mit verschieden hohen Kreuzstöcken. Die auch hier im Hintergrunde sichtbar werdenden Kirchen, Burgen, Städte und Landhäuser lassen gefällige Disposition bei verständiger Auffassung erkennen. Dabei weisen die Landschaftsschilderungen wie die Architektur, besonders die Hochebe-



Aus D.

nebildung mit Tannen, Burghügeln und Burgstädten, kapellenartigen Kirchen im sogenannten Bauernstil, Fachwerkbauernhäusern mit dem an den Giebelseiten abgewalmten Strohdache nach dem Schwarzwald und dessen Umgebung hin.

Unter den Gestalten die diesen Schauplatz beleben, spielt die Hauptrolle natürlich der Tod. Er erscheint — ausgenommen im Liebesgarten — nicht als Mumie, wie in den französischen Totentänzen von la chaise-dieu, Kermaria, des Innocents und den ältesten deutschen Totentänzen, sondern, wie in Clusone; später in Grossbasel als Gerippe, eine Auffassung, die sich bei uns schon im XII. Jahrhundert vorfindet. Von anatomisch richtiger Wiedergabe eines Totengerippes kann allerdings in unsern Bildern so wenig, wie in G B die Rede sein, und es finden sich bei genauerer Untersuchung bezüglich der Osteologie bedeutende, regelmässig sich wiederholende Fehler. Ich erwähne vor allem das blattartig gestaltete, unnatürlich bis an das Schlüsselbein verbreiterte Brustbein, das an seitlichen Knochenansätzen die Arme trägt. Das Oberarmbein ist nicht allein verkürzt, sondern gleich dem Schenkelbein doppelt gezeichnet; dagegen ist das Wadenbein wie beim Berliner Totentanz segmentartig ausgebogen. Zwischen den Gelenken fehlen die Walzen, ebenso die Kniescheiben. Die Rippen, je nach Belieben 7—10 oder 12 an der Zahl, hängen fälschlicherweise sämtlich mit dem nicht nur verbreitert, sondern auch verlängert gezeichnetem Brustbein zusammen. Ganz fehlt das Becken, an dessen Stelle in D eine Art Satyrschwanz tritt, eine Bildung, die übrigens weniger unnatürlich wirkt, als die Verbindung der Oberschenkel mit dem untern Kreuzbeinende durch verzeichnete Darmbeinschaufeln.

Über solche nicht nur dem Fachmanne auffallende

Fehler sieht man indes gerne hinweg, weil der Gesamteindruck der Todesgestalt wesentlich durch das höchst charakteristische mit Humor und Sarkasmus vorgeführte Gebärden- und Mienenspiel bestimmt wird. Auf vielen Bildern ist der Tod noch mit den Symbolen der Verwesung, Würmern, Schlangen, Ottern behaftet, die bald aus den Augenhöhlen, bald aus dem zähnebleckenden Mund hervorzüngeln, bald um Hals und Gliedmassen sich winden. Die Augenhöhlen sind entweder mit schwarzer Farbe ausgemalt oder auch nur mit Schattenstrichen gezeichnet. Auch sind die kahlen Schädel mit Schnecken, Eidechsen und Kröten, Symbolen der Finsternis und Unreinlichkeit behaftet. Sonst tritt der Tod meist, wie schon erwähnt, mit einem Musikinstrument, sei es mit Horn, Tuba, Schalmei, Flöte, Dudelsack, Klapper oder mit Violine, Laute, Zinken, Zither und Trummscheit auf. Diese Attribute sind meist wohl Überreste aus den Aufführungen der alten Totentänze, haben aber gleich dem öfters beibehaltenen Leichentuche auch einen ästhetischen Zweck, nämlich den, die unter dem breiten Brustkorb unvermittelt zum Vorschein kommende dünne und unschöne Lendenwirbelsäule zu verdecken. Dass diese Instrumente wie einige andere Attribute mit besonderer Beziehung auf die Opfer gewählt wurden, hat sich schon aus der Beschreibung ergeben. So holt der Knochenmann gekrönte Häupter mit Posaunenruf, erscheint dem Bruder im Schmuck des Blumenkranzes, setzt sich das Glas des Wirtes auf den Kopf, zeigt dem Kaufmann den langersehnten Geldbeutel und hält der eiteln Jungfrau den Spiegel vor. Als Schutz- und Trutzwaffe führt er ausser dem Totenknochen Bogen, Pfeil und Sense, worin man weitere Anklänge an die Totentänze von la chaisedieu und Saint-Reval erkennt.

Der düstere Charakter mittelalterlicher Kunst wird durch Komik und Scherz freundlicher gestaltet. Diese Verbindung des Komischen mit dem religiösen Ernste ist im deutschen Volkscharakter begründet; denn das Volk, überdrüssig der von der Kirche gepredigten Aufforderung zur Busse, wollte sich mit Scherz über des Lebens Unannehmlichkeiten und die unheimliche Macht des Todes hinwegtäuschen. Die Kirche musste schliesslich diesem Drange nachgeben und zulassen, dass an die ernst religiösen Schaustücke Komödien, — wenn der Ausdruck nicht zu weitgehend aufgefasst wird — sich anschlossen. So fanden sich bei den Prozessionen komische Figuren und Spassmacher ein, so ging den 40 Busstagen die Fastnacht voran, so kam das Narren- und Eselsfest auf, und grossen Gefallen fand man an diesem Narrenwesen. Mit Freude bemächtigte sich nicht allein Poesie und Musik, sondern auch die bildenden Künste dieses Elements. Welch' launige komische Produkte dieser Art, welch' reichen Schatz von Tier- und Fratzenbildungen finden sich an den Skulpturen der Münster, welcher Humor, welche Satire als künstlerische Opposition gegen die ascetischen Kirchenbestrebungen ist in den Portalbildwerken, in dem herrlichen Masswerk oft versteckt! Dass dieses Possenhafte auch bei den grausen Todesdarstellungen seinen Einzug hielt, ist nach dem eben Gesagten nicht zu verwundern. Worin besteht nun das so anziehend wirkende Komische bei den Totentänzen? Zuerst in der Gestalt des Todes selbst, dem tollen Schauspiel, dass ein Gerippe sich bewegt, der Art und Weise dieser Bewegung, dazu dem drastischen Mienenspiel, ferner in der Gegenüberstellung von Gerippen mit Lebenden und deren gegenseitiges Verhalten. Alle diese Wechselbeziehungen im Zusammenhange mit dem allgemein bekannten Reim-

texte waren recht nach dem Geschmacke des deutschen Volkes. Und auch heute noch sprechen uns die tragikomischen Situationen, dieser Scherz im Ernst nicht wenig an. Wer hat nicht Gefallen an dem lustigen Tanze der Gerippe vor dem Beinhaus? Wie komisch wirkt es, wenn der Tod den Blumenkranz um den kahlen Schädel trägt, oder das Glas des Wirtes sich auf's Haupt setzt, oder wenn, wie beim Official und Pfarrherrn eine Eidechse oder eine Schnecke, die sich weit aus ihrem Haus regt, seinen Schädel belebt. Oder wenn er gar als Dudelsackspfeifer mit der Königskrone auf dem Haupt oder im Gewande der Thorheit mit Narrenkappe geschmückt auftritt. Durch den Humor, mit dem er sich in die Thätigkeit der Menschen mischt, verliert sein jähes Erscheinen das unheimlich Schreckliche. Kann man sich grössere Kontraste denken! Wieviel psychologische Wahrheit, welche Tiefe der Empfindung liegt in diesen sinnreichen Schöpfungen! Immer und immer wieder kann man diese Bilder besehen, nie langweilen sie und geben bei fast gleichem Vorgange der Betrachtung neuen Stoff nicht durch die Vermehrung der Personen oder durch Beiziehung fremder Motive, sondern durch die Mannigfaltigkeit in der Darstellung des einen Grundmotivs. Ästhetischen Wert wird man also auch diesen an und für sich bescheidenen Schöpfungen nicht absprechen.

Ehe wir das spezifisch Malerische untersuchen, verweilen wir noch einen Augenblick bei den äusseren Kennzeichen, den Trachten der verschiedenen Stände, die ja im Totentanz so charakteristich zur Darstellung gelangten.

Sämtliche Vertreter des geistlichen Standes erscheinen in ihrer Cultkleidung, sowie «in gloriam et decorem» mit besonderem Kopfschmuck. So trägt der Papst das triregnum,[1]) der Cardinal den roten

[1]) Vergl. Otte archäologisches Wörterbuch.

Hut, doch ohne die bekannten Quasten, der Bischof die mitra, die übrigen Diakonen bald Birett, bald Kapuze, die Schwester den Schleier. Allen Clerikern gemeinschaftlich ist die Soutane, beim Papste weiss, violett bei der hohen Geistlichkeit, sonst dunkelfarbig oder gelb, nur der Caplan hat sich eine Soutanelle angezogen. Darüber haben Papst und Bischof die hyacinthfarbige Dalmatika und Stola, Dom- und Pfarrherr die Albe an. Den Papst, Bischof, Cardinal. Abt, bösen Mönch und Bruder schmücken ausserdem noch das Pallium; bei den ersten beiden purpurfarben mit Ornamentschmuck, goldverbrämt und innen blau ausgeschlagen, rot beim Cardinal, sonst überall dunkelfarbig; nur der Domherr trägt einen Pelzkragen um die Schulter. Bei der liturgischen Fussbekleidung wechseln Sandalen mit Pontificalschuhen ab. Als weitere Auszeichnung trägt der Papst noch den Manipel mit den Zingula. Symbole ihrer Macht und Thätigkeit sind beim Papst der Stab mit zwiefachen, beim Cardinal der mit einfachem Kreuze, beim Bischof und Abt der Krummstab, beim Official ein kurzer Baculus.

Im Gegensatz zur vestis togata steht der habitus barbarus wie ihn Magister und Arzt tragen, ein mantelartiger pelzbesetzter Talar, wozu beim Schreiber in D eine an die phrygische Mütze erinnernde Gugel als Kopfbedeckung kommt.

Der Kaiser, der in D gleich dem Papste noch mit Tunicella, Albe, sowie mit dem goldverbrämten Purpurmantel geschmückt ist, trägt in A eine weite pelzbesetzte Schaube, unter der blaue Beinlinge und Schnabelschuhe sich zeigen; auf dem Haupte die Krone, deren Reif lilienartige Aufsätze mit kreuzgeschmücktem Bügel zieren.

König und Graf zeichnen sich durch eine kurze mit Gürtel zusammengehaltene gezaddelte Schecke[1])

[1] Vergl. Otte, archäologisches Wörterbuch.

aus, deren nach unten sich verbreiternde Hängeärmel gleichfalls gezaddelt sind. Von der Schecke hebt sich der Leibrock ab. Um die eng anliegenden blauen Beinlinge schliessen sich entweder hohe oder niedere Schnabelschuhe mit Knopfschmuck, in D dagegen die sogenannten Entenschnäbel.

Der Junker trägt eine Art Manteline gleich dem Tricktrackspieler in D, bei dem sie aber mehr an den burgundischen Jupon erinnert, Herzog und Ritter über ihrer Rüstung einen Oberrock mit gezaddelten Ärmeln. Ein Pelz- bezw. Federbarett ziert das Haupt des Herzogs und Junkers, während der Graf sich ein gedrehtes Band durch's Haar gezogen hat. Das Barett war ursprünglich ausschliesslich «Ritter- und Herrenhut», anfangs dem Bürgerstande verboten. Trotzdem findet es sich hier im Volksstande, wenn auch in etwas anderer Form. So trägt es der Schreiber mit Schlitzen, Bürgermeister und Fürsprech mit geschnittenem, umgeschlagenem, pelzbesetztem Schirm, Bürger und Ratsherr mit hinten angesetztem nach unten umgeschlagenem Rande. Bei den Vertretern der unteren Klassen der Bevölkerung finden wir dagegen den praktischen Filzhut oder die Pelzmütze mit breiter, angesetzter Krempe, die je nach Bedürfnis oder Geschmack bald hinten oder an der Seite umgebogen ist, wozu beim Räuber noch ein sogenannter Mützenkopf kommt.

War der Standesunterschied schon durch die Kopfbedeckung charakterisiert, so trat derselbe noch mehr bei der übrigen Kleidung hervor. Möglichst eng anliegender Scheckenrock mit langen, längs der Rückennaht aufgeschlitzten und durch andersfarbige Einsätze verzierten Ärmeln oder am Oberarm gepufft ward er über das Ende des XVI. Jahrhunderts [1]) abkommende Koller vom Volk getragen.

---

[1]) Müller-Mothes.

Gleich dem Scheckenrock schlossen die Beinlinge eng an, waren oft mit mehrfarbigen Streifen benäht und mit auswattierten Luftschlitzen am Oberschenkel (Schreiber) versehen, worüber die Wohlhabenden nach spanischer Art kurze mit Puffen versehene Oberhosen trugen (Mann beim musicierenden Paar.) Die alte Schaube ist in drei Formen vertreten: als Schossrock, in der Taille durch einen Gürtel gefasst, beim Kaufmann, Wucherer, Räuber, Dieb und Jüngling, bei letzterem mit fiederartigen Zaddeln; als mantelartiger Überrock beim Bürgermeister, mit langen Ärmeln, die mit zwei Horizontalschnitten zum Durchstecken der Unterarme versehen sind, beim Bürger; als Umhängmantel mit Kopf-Armloch, letzteres längs der Seite zum Aufknüpfen eingerichtet, beim Fürsprech.

Die Frauentracht ist im wesentlichen noch dieselbe wie im XV. Jahrhundert. Rock und Leibchen von gleicher Farbe sind noch nicht getrennt, die Ärmel eng mit kurzem Umschlagbesatz, an Schulter und Ellenbogen, der freien Bewegung wegen, gepufft. Den weiten, rundlichen Halsausschnitt deckte ein kollerartiger Brustlatz mit dem Kruseler[1]. Über dem Unterkleid trägt die Jungfrau einen anders gefärbten Überziehrock mit kurzer Taille, die dicht unter dem Busen gegürtet ist; die gleich dem dreieckigen Halsausschnitt mit Zaddeln geschmückten Ärmel erweitern sich nach unten flügelartig. Während die Mädchen ihr Haupt mit einem Blumenkranze schmücken, trägt die Frau eine Calotte, ein weisses Kopftuch, das Oberhaupt und Schläfe in Form einer flachen Halbkugel deckt und zu beiden Seiten sich etwas ausbauscht. Hierzu kommt noch die Schürze und in D das Zeichen der Hauswirtin, das Täschchen.

Die Gewänder sind charakteristich gezeichnet,

[1]) Vergl. Müller-Mothes.

passen sich der Gestalt und den Bewegungen an und erhöhen die malerische Wirkung. Der Faltenwurf ist nicht übel, vielfach allerdings noch schematisch mit meist knitterigen Brüchen.

Während der Tod mit leidenschaftlich erregtem Gestus, bald in lustigem Tanze, bald in Wut seine Arme nach dem Opfer reckend, auftritt, verhalten sich diese mit wenigen Ausnahmen ziemlich apathisch. Beinahe überall kommt die Abwehr nur durch Wegwenden des Kopfes oder Zurückweisen mit der Hand, durch die gefalteten Hände nur beim gnadeflehenden Mönch zum Ausdruck. Die meist ruhigen und gemessenen Bewegungen gelingen im Allgemeinen und sind jedem Vorgang entsprechend gewählt. Bei der Darstellung der Hände wechseln gute Durcharbeitung mit unnatürlicher Formenbildung ab; so kommen Verzeichnungen beim Caplan und Abt, falscher Ansatz der Handwurzel beim Handwerksmann, Fürsprech und Räuber vor. Die Fussstellung ist nur beim Magister völlig misslungen. Die Figuren sind infolge der Wahl eines hohen und nahen Augenpunktes so in den Vordergrund gerückt, dass sie im Verhältnis zum ganzen Bilde zu gross erscheinen. Die Hüften sitzen durchweg zu hoch, die Beine sind, besonders beim Grafen, Wappenträger und Ratsherrn, zu schmächtig und lang, wodurch die Gestalten gestreckt erscheinen.

Noch höheres Interesse bietet die Darstellung der Köpfe. In A sind sie im Ganzen skizzenhaft gehalten und weisen nicht zu unterschätzende Fehler auf. Vor Allem ist der Abstand der Augen, sowie der von Mund und Nase manchmal zu gross ausgefallen, und in der Vorderansicht erscheint die Nase infolge Fehlens des einen Nasenconturs aus der Mittelaxe etwas verschoben; auch der Mund, der allerdings nicht stereotyp ist, gelingt nicht immer

glücklich. Diese unangenehm berührenden Fehler sind in B und D grösstenteils vermieden. Im übrigen sind die Köpfe naturgetreu und voll Leben. Die Stirne ist breit und frei, bald mit wallendem Haar, das öfters die Ohrmuschel verdeckt, bald mit Krauselhaar eingerahmt, das gleich den Bärten etwas gekünstelt ausgefallen ist. Die Augen sind in A nur durch Striche und Punkte angedeutet, in B und D dagegen durch Farbentöne heraus modelliert, so dass sich der Augenstern deutlich von dem breit und hell angegebenen Weissen des Auges abhebt. Der Nasencontur ist in A gleichfalls nur skizzenhaft angegeben, das meist nur durch kleine Abstrichelung angedeutete Kinn hebt sich von dem Gesichtsoval durch Schattenwirkung ab.

In der Malweise zeigen A und B gegenüber D auch sonst Unterschiede, schon äusserlich durch Anwendung eines schwarzen Conturs statt eines braunen. Ferner ist in A die Zeichnung im Allgemeinen derb und die Farbe über stark hervortretender Federstrichelung ohne viel plastische Modellierung oder gar weitgehende Verschmelzung der einzelnen Farbtöne dünn aufgetragen, während in D und auch in B durch das Zusammenwirken von energischer und bestimmter Zeichnung mit kräftigem Auftrag von Deckfarben, Verwendung von Halbtönen und der zur lebendigen Abrundung und Sonderung der Formen nötigen Schattierung Wärme und Stimmung in die Bilder kommt. Alles in allem verrät sich in A eine flüchtige Hand, während schon in B, noch mehr in D eine sorgfältige, schulmässige Technik herrscht.

Ohne Zweifel ist der Aulendorfer Codex von der Hand des Grafen Wilhelm Wernher von Zimmern geschrieben, man darf aber weiter gehen und unter Berücksichtigung

der skizzenhaften und oft ungewandten Darstellungsweise annehmen, dass auch der geschlossene, einheitliche Bildercyklus ihn zum Urheber hat. Bestätigt wird diese Annahme durch die Handschrift No. 585 der F. F. Hofbibliothek zu Donaueschingen. «Des Grafen Wilhelm Wernher von Zimmern Genealogieen hauptsächlich schwäbischer Geschlechter», wo er sich auf Seite 147a zum Verfasser, wie folgt bekennt: «Ist zv̈ samen getragen vnd geschryben dürch mich Wilhelm wernher graüen vnd herren zv̈ Zymbern etc. in dem jar, als man zalt nach Cristi vnsers lieben herren gebürt. 1541. am. 5. tage des monatz. 7. bris». Diese Originalhandschrift No. 585 enthält vielfach colorierte Wappen, die in der Art des Zeichnens und Farbauftrags dem Aulendorfer Codex in so frappanter Weise ähneln, dass angenommen werden darf, dass beide in Text und Bildschmuck von einer Hand, nämlich der des Grafen Wilhelm Wernher stammen.

Nach Heinrich Ruckgabers Geschichte der Grafen von Zimmern vermählte sich der Vater unseres Wilhelm Wernher im Jahre 1474 mit Margaretha, einer Gräfin von Ötingen zu Ravensburg, die ihn mit zehn Kindern und zwar sechs Töchtern, von denen zwei in ihrer Kindheit starben, und vier Söhnen beschenkte. Unter diesen ist der im Jahre 1485 geborene Wilhelm Wernher der Jüngste. Vier Jahre alt, wurde er, da sein Vater als Opfer einer Intrigue des crimen læsæ maiestatis angeklagt von Haus und Hof vertrieben wurde, nach Ortenstein zu dem kinderlosen Georg von Werdenberg gebracht, der den jungen Wilhelm Wernher an Kindesstatt annahm und zum Erben einsetzte. Bis zu dessen Tode lebte er hier und kam von da an den Hof des Herzogs Ulrich von Würtemberg, der ihn mit anderen Söhnen adeliger Familien zusammen erziehen und

zur Universität vorbereiten liess. In Tübingen und Freiburg studierte er Jura, Philosophie und Geschichte und wurde wegen seiner Tüchtigkeit zu einem rector ernannt, eine Ehre, die damals Adeligen zu Teil wurde. Nach fünfjährigem Studium verliess er die Universität und verzichtete, da er in den geistlichen Stand zu treten gedachte, unter Vorbehalt auf sein väterliches und mütterliches Erbe. Doch wurde die Wahl der für ihn vorgesehenen Domherrnstelle am Hochstift zu Konstanz durch die bürgerlichen Geistlichen hintertrieben, und er verblieb im weltlichen Stande. Im Jahre 1521 vermählte er sich mit Katharina von Lupfen und nach deren Tode, 2 Jahre darauf, mit Margaretha, Landgräfin von Leuchtenberg, verwittweter Gräfin von Hag.

Während des Bauernkrieges war er bald in Oberndorf und Rottweil, bald auf seinem Lieblingssitz, der Burg, Herrenzimmern, welche er 1519 hatte renovieren lassen. 1538 wurde er samt seinen Brüdern vom Kaiser Karl V. gleich den Herren von Hanau, Hohenlohe, Thengen, Königstein, Ober- und Niedereisenburg, Castel, Mansfeld, den Schenken von Erbach und anderen in den Grafenstand erhoben, nachdem ihm schon 1529 eine durch den Austritt des Grafen Ruprecht von Manderscheid frei gewordene Ratsstelle beim Kaiserl. Kammergericht in Speier übertragen worden war. Neun Jahre später zum wirklichen Kammergerichtsrat ernannt, blieb er noch sechs Jahre in Kaiserl. Diensten, um sich nach erbetener Entlassung ganz seinen wissenschaftlichen Studien, hauptsächlich der Ausarbeitung seiner Hauschronik auf seiner Burg Herrenzimmern hinzugeben, wo er dann als hochbetagter Greis zwischen 1570 und 1575 starb. Sein Leichnam wurde in der Familiengruft in Messkirch, sein Herz aber seinem Wunsche entsprechend unter dem Altarboden der

Schlosskapelle von Herrenzimmern begraben, damit der messelesende Priester in celebrando auf seinem Herzen stünde.

Grosse Neigung besass Graf Wilhelm Wernher für Curiositäten und Antiquitäten, und seine auf Schloss Herrenzimmern eingerichtete Wunderkammer war weit berühmt. Doch stand er hauptsächlich wegen seiner litterarischen und historischen Kenntnisse in hohem Ansehen. Ging auch ein grosser Teil seiner Bücher und Manuscripte beim Ausbruch des Krieges zwischen Karl V. und Heinrich II. von Frankreich dadurch verloren, dass sie, in Fässer verpackt, beim Transport von Herrenzimmern nach Strassburg in die Kinzig fielen, so kam doch noch eine gute Anzahl wertvoller Handschriften auf uns.

Beinahe in allen seinen Werken verewigte Wilhelm Wernher sich selbst, und seine Angehörigen. Im Zimmern'schen Totentanz kommen in diesem Sinne die folgenden, auch in den Copien wiederkehrenden Stellen in Betracht. Zunächst das Akrostichon Seite 240 ff., das er im Jahre 1539 zu Wimpfen, wohin das kaiserliche Kammergericht verlegt worden war, verfasste.

Wöllt Ir mentschen selig werden,
Ir müesst lassen sind uf erden,
Leuplich gelüst und freulichkait;
Hart bitten gott umb selligkait,
Erberlich hie im zeit leben;
Leuchtlich wurdt euch gnad geben,
Mit der ir megt sellig werden,
Wöllt ir hie uss diser erden
Euch mit fürsatz zu ihm schicken,
Rät des teufels und sein stricken
Nit volgend, noch auch diser welt.
Hertigclich der mentsch in sind fellt,
Ellend auch darin bleibt,

Rufft er nit zu Gott und wider treipt
Gar bald bess begird mit rainem gebett,
Richt sich selb zu bleiben hert und steet.
Alsbald ain mentsch ain sollichs thut,
Von stund an wurt all sein sach gut;
Er befilcht sich Gott von herzen
Und achtet nit der wellt scherzen,
Noch aller irer falschen list,
Dieweil es trug und zergenngklich ist,
Halt nichs in dann trüebselligkait;
Ee ain liebs, kumend hundert laid.
Recht wie der schat ist unser leben.
Zu zeiten, so es aim nit ist eben
Und der mentsch dess hat gar kain won,
O wee, so muss er kurz davon;
Zucken kann er nit hinder sich,
In hilft kain fundt uf ertrich.
Mit kurz muss er den totten tritt!
Bei dem so hilft kain traw noch bitt,
Ewiger Gott! das ains nit wolt
Recht thun lieber, dan das er solt
Nacher gewarten ewiger pein!
Her Gott! der möcht nit witzig sein;
Es wer ain zaichen klainer vernunft,
Richte sich in der thoren zunft,
Zeitlich freud sich lassen überwinden,
Und ewig selligkait lassen dahinden;
Ob allen schaden wer dises ainer,
Wills Gott! so unbedechtlich ist kainer;
Insonderhait wanns ainer recht bedenkt,
Leichtlich sich kainer in gefar versenkt;
Dann ewigs leiden ist nit gut,
Ewige freud aber bringt hohen mut.
Nun steet es in ains iettlichen willen
Schücken sich, zu erfillen
Trewlich unsers herren gebott,

Ach, o we! oder dess teufels spott
Immer und ewig zu werden.
Noch find man leut uff erden,
Kumend zu dem verkerten mut,
Alles bess annemend, verlassend das gut;
Ir aigne bosshait tringt sie darzu,
Sie werdend gewarnet spet und frue.
Es ist aber verloren ganz und gar.
Reicher Gott, unser gedanken verwar!
Lait uns uf die rechte ban!
In unsern nöten sich uns an!
Cristennamen habend wir;
Herr richt und kere unsere herz zu dir!
Ere an uns dein bitters leiden!
Richt dahin, das wir vermeiden
Misethat und alle sind!
Ach Gott! wir sind ie deine kind;
Immer wellend wir dieselben bleiben.
Es wurt uns dein güte nit usstreiben,
So wir wellendt verlassen die welt,
Teifel, flaisch und was uns fellt,
Allein uns keren, her, zu dir,
Trewlich auss unsers herzen begir.
Kum uns zu hilf in allen nöten!
Ach lass den teufel unser seele nit töten!
Mach uns vor allem unglick frei!
Mit nichten uns die pitt verzeih!
Erzaig dein vätterliche güete!
Richt unser herz und unser gemüete
Recht nach dem aller liebsten willen dein!
Jesu, erzaig deiner gnaden schein!
Christennammen habend wir;
Herr, gedennk, wie das dir
Treffenlich gross marter ward gethon,
Es wer mit gaislen und mit kron.
Recht ellend hast dein creuz usstragen,

Auch mit schmerzen daran geschlagen.
Mit geduldt hiengest drei ganzer stund,
Peinlich was aller dein leib verwundt.
Treffenlich gross war dein not,
Zu letst erlittest du den todt.
Von stund an was Longinus hie,
Er hett gesehen kain sticken nie,
Richt in dein seiten uf sein sper,
Wasser und blut lüffe miltigclich her,
Alsbald diss geschicht von im ergieng,
Leiplich und gaistlich er gesicht empfieng;
Trat darnach in der Crüsten schar.
Ewiger Gott, durch dein leiden gar
Recht rew und laid du uns verleih!
Hülf, das durch beucht von uns entweich
All unser sind durch gnugsam buss!
Tröst uns, wann da soll und muss
Die seele entweichen von dem leib;
In ir kain mas noch mackel beleib!
Sonder empfach sie gnedig in deine hend!
Ewig lass sie bei dir wonen on end!
Sollichs bittend wir dich von ganzem herzen.
Gnad lieber her, durch den schmerzen,
Ei, den deine liebe muter empfieng,
Da ir all ir crafft entgineg
In groser trübsal und in not,
Criste, da sie dich sach hangen tod,
Hoch vor ir an dem creuze fron!
Trewlich hastu nie verlon
Zu kainer zeit den sinder hie,
Umb das er dich gebate ie,
Ob es was seiner seele gut.
Weiter wöllendt wir nemen den mut,
Ir lieben hailigen, euch rüefen an
Mit andacht, wie ain ieder kan,
Pittend Gott fleissigclich für uns armen,

Freilich er wurdt sich gern erbarmen;
Er versagt nichts, er ist so gut,
Nach ewerm verdienen er gweren thut.
Gedenk was ir durch in für pein
Erlitten hapt auss rechter gnade sein!
Maria, du werde muter rain,
Ach gedenk, wie dein kindlin klain,
Cristus, mentsch ward, von dir geborn!
Halt für und wend ab seinen zorn!
Trag ab, was wir verschuldet hond!
Ir lieben engel, uns auch nit lond!
Nemend war, wir geherend in ewer schar!
Darumb pitten, das wir kommend dar,
Euch ewigclich zu wonen bei
Mit freuden in der jerarchei,
Im himel, da kain end nit ist.
Ach lieber her Jesu Crist,
Richt unsere herz und sinn zu dir,
Auf das wir komend zu dir schir!
Lass uns von dir nit abfellig werden,
So wir noch hie sind uf diser erden!
Milter, barmherziger, ewiger Gott,
Ach, hilf, das zuvor halt dein gebott,
Nemlich der, so diss gedichtet hat,
Zeich in zu dir durch dein gettliche gnad!
Als dann, so du beschaffen hast,
Ledig in von aller sinden last,
Tu hinweg, was wider dich ist!
Nim hin, was dir an im geprist!
Ach, güetiger Gott, erhör du mich!
Criste, das pitt ich von herzen dich.
Her, dein ewig will ich sein!
Creuz Cristi behüet mich vor pein!
Richt mein leben, wann ich ersterb,
Jamer noch laid der kains erwerb,
Sonder dem teufel thu entfliehen,

Trestlich mich künde von ime entziehen,
In dir, Cristo, aber leben ewigclich!
Gott geb gnad vom himelreich!
Es hat hiemit diss gedicht ain end,
Bistu geschickt, du findst behend,
Von wem es zusamen gezogen ist.
Rechte jarzal nach der geburt Crist,
Trifft sich alle zusamen,
Et cætera zwai creuz Cristi, sprüch XXVI, amen.

Auf einem andern Bilde sehen wir Graf Wilhelm Wernher auf der Himmelsleiter, wie er zu Gott Vater in den Wolken, Maria und Christus als Fürbitter neben sich, in voller Rüstung hinansteigt, wobei ihn von seinem reinen Streben die irdischen Mächte Armut, Krankheit, Wollust und Tod an einem um seinen Leib geschlungenem Stricke zurückzuhalten suchen. Ebenso findet sich daselbst die Aufzeichnung:

«O Wilhelm Wernher, du sünder arm
Nun bitt Gott, dass er sich erbarm!
Über dein Seel so sie sich scheid
Und scheiden thut von deinem leib.»

Auf einem andern, schon erwähnten Bilde stellt er in einer Kapelle vor dem Altar, über dem drei Engel das Zimmern'sche Wappen halten, sein eigenes steinernes Grabbild dar und schmückt den Steinsarg, in dem das Gerippe ruht, ausser mit zwei Totenschildern mit der Inschrift:

«O Wilhelm gedenck der not;
Das du würst wie dieser Tott;
Du magst sein nit überwerden,
Du musst och werden zu erden.»

In einem der letzten Bilder unserer Handschrift sehen wir ihn in Verehrung des Muttergottesbildes

und des Ostensoriums vor dem Heiland knieend dargestellt und sind die Worte zu lesen:

«Wilhelm Wernher Grave und Her zu Zimbern»

und auf einem Spruchband:

«O Gott bisst gnedig mir,
Dann alle meine sünd Bekenn ich dir.«

Endlich zeigt ihn mit seiner Gemahlin Katharina von Lupfen vor dem Gekreuzigten das Schlussbild, das wegen seiner symbolischen Auffassung noch kurzer Erläuterung bedarf.

Der Kreuzesstamm, an dessen Fuss die Wappen von Zimmern und Lupfen lehnen, ist als grüner Baum des Lebens gebildet, der nach oben in rankende Rebzweige, an denen Trauben hängen, ausläuft. Unmittelbar unter der Verzweigung hängt der gekreuzigte Welterlösser mit der Dornenkrone, das dünne Ende des Stammes trägt das Schriftband mit dem I N R I, darunter hinter dem Kopfe unseres Heilandes sind zwei aufgerichtete Flügel, zwei andere Paare in der Hüftgegend angebracht. Christus erscheint hier also mit den sechs Seraphimflügeln, wie wir sie in den Darstellungen der Stigmatisation des heiligen Franz finden; die aufgerichteten, zum Fluge ausgebreitetenPaare deuten auf das Auffliegen der Seele, das untere geknickt herunterhängende auf die gebrocheneLebenskraft.



Aus D.

Die leeren Stellen sind mit Spruchbändern ausgefüllt; auf den drei oberen ste ht:

«Lern leyden krefftigklich
Empfach leyden willigklich
Trag leyden gödultigklich»,

über dem Stifter mit seiner Frau:

«O Herr verleih mir geduld In leiden dass ich Dich nit muos ewig meiden. W. W. Gr. v. H. z. Zimbern.«

«O Herr durch das leiden dein Verleuch mir das ich kinnd geduldig sein K. G. z. Z. G. v. Lupfen.»

Aber nicht nur sich und seiner Gemahlin, sondern auch seinem Bruder Johannes setzte er hier ein Denkmal. Auf der Grabplatte mit dessen Bilde und der Umschrift: «Anno domini 1548 obyt Generos. Comes Joânes» steht ein mit Leichentuch bekleidetes Gerippe und zeigt den aus einem Gebeinhaus hervorgrinsenden Schädeln dessen Sarg.

Wann die Handschrift entstand, lehren zunächst die Darstellungen mit Katharina von Lupfen, mit der der Graf kaum ein Jahr (1521) verheiratet war, der Schluss des Akrostichons

Cætera	100
zWai	10
—	1
Creuz	100
—	100
Cristi	100
—	1
—	1
sprüCh	100
XXVI	26
Amen	1000
	1539

und die schon erwähnte Jahreszahl 1548. Doch gewinnen wir damit nur termini post quos, während ein viel späteres Datum sich durch Kom-

bination der Thatsachen ergiebt, dass auf einem Bilde das Zimmern'sche Wappen in Verbindung mit dem Helfenstein'schen angebracht ist und erst 1569 durch die Heirat des Grafen Georg von Helfenstein mit einer Gräfin von Zimmern Apollonia, Tochter des Grafen Froben Christof von Zimmern die beiden Familien sich verschwägerten. In der That war um diese Zeit Graf Wilhelm Wernher auf Herrenzimmern mit schriftstellerischen Arbeiten beschäftigt; auch unsere Handschrift wird dort entstanden sein.

Dass er seine Arbeit selbst nur als Grundlage für weitere Ausarbeitung betrachtete, wodurch sich auch das Skizzenhafte der Zeichnung rechtfertigt, geht schon daraus hervor, dass er die Trennung des Textes durch Unterstreichen mit rot, die Anwendung von Majuskeln und Minuskeln durch Durchstreichen der betreffenden Buchstaben angedeutet hat. Es lag also offenbar in der Absicht des Verfassers, dieses sein Werk durch einen tüchtigen Künstler vervollkommnen und copieren zu lassen; dass ihm dabei eine prächtige Ausführung, wie er sie auf seinen weiten Reisen oder sonst in Büchern gesehen hatte, vorschwebte, ist wohl anzunehmen. Dafür spricht auch die Verwendung des damals bekannten Textes, die originelle Composition der Bilder nicht dagegen.

Welche Bedeutung er dem Werke beilegte, erhellt aber daraus, dass er es nicht durch einen seiner Sekretäre schreiben liess, sondern selbst schrieb. Dass er viele Jahre daran gearbeitet hat, dafür sprechen die Denkmale, die er seinem Bruder und seiner ersten Gemahlin, sowie des öftern sich selbst setzte; auch erklärt sich so am besten, dass er in verschiedenen Lebensaltern, einmal mit Katharina von Lupfen bartlos, in zwei andern Bildern, in der Verehrung des Heilandes und auf dem Epitaph bärtig erscheint. Merkwürdigerweise hat er seiner

zweiten Gemahlin, welche 1538 starb, die er also ebenfalls überlebte, in seinem Werke nirgends gedacht.

Gelingt es so den Autor des Originalcodex zu bestimmen, so bleibt die Frage nach dem Künstler der beiden Copien ungelöst. Wie jedermann weiss, der sich mit Buchmalerei beschäftigt, gehört solche Feststellung, wenn nicht Aufzeichnungen oder sonstige Anhaltspunkte gegeben sind, zu den mühevollsten und undankbarsten. Schon Dr. K. A. Barack weist in seinem Handschriftenkataloge auf diese Schwierigkeit hin, und auch meine redlichen Bemühungen blieben erfolglos.

B setze ich gleichzeitig oder nicht viel später, als A. Dafür spricht ausser der Übereinstimmung mit deren Scenen, in denen sich noch keine fremden Elemente geltend machen, besonders auch die genau entsprechende Wiedergabe der Trachten, hier wie dort wiederkehrende Fehler, sowie die Verwendung des gleichen Papiers mit demselben Ravensburger Wappen als Wasserzeichen; auch ist der Text hier genau so wie dort abgeteilt.

Die Schrift in B ähnelt zwar sehr der von Johannes Müller, dem Sekretär des Grafen Wilhelm Wernher, zeigt aber doch einen so verschiedenen Ductus, dass sie nicht von seiner Hand sein kann. Sicher ist D, wie mir festzustellen gelang, von Johannes Müller geschrieben und zwar erst nach dem Tode des Grafen Wilhelm Wernher; dafür spricht die auffallende Ähnlichkeit der Schriftzüge mit denen einer aus dem Jahre 1601 stammenden Stiftungsurkunde dieses Sekretärs (O. A. 24 vol. VIII. fasc. II.) im F. F. Archiv zu Donaueschingen, während ältere und jüngere Schriftstücke dieses Sekretärs nicht in gleichem Masse mit D übereinstimmen, auch andere Wasserzeichen haben. Johannes Müller war zu genannter Zeit Obervogt von Messkirch, es liegt

also die Vermutung nahe, dass die Messkircher von dem Werke ihres Grafen Kenntniss erhalten hatten und sich dasselbe durch ihren Obervogt abschreiben liessen. Der Maler von D, der, wie früher dargethan, die gründlichste Schulung besass, bleibt ebenso wie der von B unbekannt.

Wie sich gezeigt hat, ist der Zimmern'sche Totentanz in drei bilderreichen Exemplaren vorhanden, nach denen seine Hauptcharakteristika sich folgendermassen feststellen lassen. Wie allen ähnlichen Darstellungen liegt ihm der Gedanke des memento mori verbunden mit dem honeste vivere et bene mori zu Grunde. Der Originalcodex entstammt der Hand des Grafen Wilhelm Wernher von Zimmern, nach dessen Tode D von dem Messkircher Obervogt Johannes Müller geschrieben wurde. A ist frühestens 1569, ungefähr in dieser Zeit auch B geschrieben, während D um 1600 anzusetzen ist.

Im Gegensatz zu den ältesten Ketten- oder Reihentänzen, die unter gegenseitigem Anfassen nach damaliger Sitte «getreten» wurden, ist beim Zimmern'schen die streng paarweise Anordnung in Linksbewegung von einem Beinhaus zum andern durchgeführt, wobei der Knochenmann in der mannigfaltigsten Maske an sein Opfer herantritt. In seiner Originalfassung vom Grossbasler Totentanz durchaus verschieden, erinnert er in Zusammensetzung und Text mehr an den alten deutschen «Doden-dantz»; dabei ist die heilige Siebenzahl hier zum Teil wieder zu Ehren gekommen, indem der geistliche Stand unter Anschluss des Magisters und Arztes in 2 + 7, der Fürstenstand in 7 Scenen

vorgeführt wird. Auch die Lebensalter sind durch Typen vertreten.

Anders die Darstellung in D, die in ihrer Zusammensetzung verschiedene Elemente, teils aus dem Grossbasler, teils aus dem Zimmern'schen Totentanz entlehnt hat. Von einer einheitlichen Bewegung der hier auftretenden Personen kann streng genommen nicht die Rede sein. Herrscht im Allgemeinen auch der Linksabmarsch vor, so hat der Künstler, wahrscheinlich der Einheitlichkeit zu Liebe, die aus dem Grossbasler Totentanz herüber genommene Paare, die sich dort nach rechts wenden im Gegensinne verwertet. Auf diese nicht gerade geschickte Zusammensetzung ist es auch zurückzuführen, dass der Kaufmann zwei Mal auftritt, der Geizhals keinen Text, der Wucherer kein Bild hat.

Als Einleitungsbilder sind statt des Paradieses, der Vertreibung aus demselben und der Verurteilung zur Arbeit, die G B aufweist, im Zimmern'schen Totentanze eine grosse Anzahl von imagines mortis und anderen mehr oder weniger nahe mit dem Hauptthema zusammenhängenden Darstellungen verwendet, die eine Fundgrube für das Studium der Hagiologie abgeben.

Würdig reihen sich ihnen an die originellen Totentanzbilder selbst, die, abgesehen von dem Interesse, das der Stoff und seine eigenartige Behandlung erwecken, als Zeitbilder wichtige Beiträge zur Bau- und Kostümgeschichte liefern und einen besondern Wert als Beispiele einer Malerei haben, wie sie am häuslichen Herd gepflegt wurde.

Als eigentümliches Sittenbild vereinigt dieser Totentanz Kunst und Dichtung zur beschaulichen Belehrung und bringt auf der Grundlage eines weit verbreiteten Textes den Trostgedanken der

Notwendigkeit und Gleichmässigkeit des Todes bei den Menschen:

«Hier richt Gott nach dem rechten
Die Herren liegen Bi den knechten
nun merket hi Bi
welcher herr oder knecht gewesen si»

eindringlich zum Ausdruck. Zugleich erinnert er aber auch jeden Beschauer an die kurze Erdenrast mit der stummen, aber vernehmlichen Aufforderung:

carpe diem!

Lebenslauf.

Ich, Ernst Friedrich Heiss, wurde am 30. Mai 1868 als Sohn des in Konstanz verstorbenen Grossh. Landgerichtsrats und Untersuchungsrichters Hermann Heiss und dessen Ehefrau Adolfine geb. Fischer in Radolfzell geboren. Ich bekenne mich zur protestantischen Confession. Nach Absolvierung der Volksschule in Konstanz, des Gymnasiums in Offenburg widmete ich mich an der technischen Hochschule in Karlsruhe dem Studium der Architektur und Kunstgeschichte und wurde, nachdem ich in Karlsruhe, Frankfurt a. M. und Konstanz die für meinen Beruf nötigen praktischen Kenntnisse erworben und sämtliche für den höheren Staatsdienst vorgeschriebenen Examina bestanden, bei den Grossh. Bezirksbauinspektionen Lörrach, Donaueschingen und Heidelberg als Praktikant verwendet.

An der Universität Heidelberg beschäftigte ich mich während meines zu diesem Zwecke aus dem Staatsdienst genommenen Urlaubs mit kunstgeschichtlichen, archäologischen und geschichtlichen Studien.

Am 3. Oktober 1896 vermählte ich mich mit Therese Bumiller aus Offenburg.

